

DINO GIOVANNI GOZZER CARBONEL

DO *MEMORIAL* AO UBERLÂNDIA CLUBE

Deslocamentos urbanos e temporais

Uberlândia, fevereiro de 2009.

DINO GIOVANNI GOZZER CARBONEL

DO *MEMORIAL* AO UBERLÂNDIA CLUBE

Deslocamentos urbanos e temporais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, dentro da linha de pesquisa “História e Cultura”, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, fevereiro de 2009.

DINO GIOVANNI GOZZER CARBONEL

DO *MEMORIAL* AO UBERLÂNDIA CLUBE

Deslocamentos urbanos e temporais

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl (orientadora)

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Tomaz Machado (suplente)

Uberlândia, fevereiro de 2009.

RESUMO

Do Memorial ao Uberlândia Clube – deslocamentos urbanos e temporais propõe o estudo da pintura *Memorial* produzida pelo artista Caetano de Almeida, dentro do Projeto Arte na Cidade, ocorrido em Uberlândia em 1995. O projeto foi promovido e realizado pelo Departamento de Artes Plásticas desta Universidade e contou com o apoio da Prefeitura Municipal. A temática discutida naquele foi a “cidade”, assim como assuntos relativos às instalações no contexto urbano das obras produzidas durante o evento, uma vez que as mesmas, passariam automaticamente a configurar um acervo público. O presente estudo busca compreender, através de *Memorial*, como Caetano de Almeida interpretou e recriou os espaços urbanos da cidade, sobretudo, perceber a ressonância de sua prática artística no imaginário local da cidade. Enfocamos a problemática da socialização dos elementos plásticos culturais dentro da complexidade espaço-temporal da trama urbana em Uberlândia. Metodologicamente, cruzamos os campos da História Cultural, Teoria e História da Arte, Antropologia e Urbanismo e ancoramos o estudo em pensamentos de Roger Chartier, Paul Ricoeur, Peter Burke, Pierre Bourdieu, Jean Paul Fitoussi, Pierre Rosanvallon, Jesús Martín Barbero, entre outros. Gilberto Velho, Marc Augé e Michel de Certeau auxiliam quanto à ação do indivíduo na sociedade contemporânea. As questões plástico-visuais urbanas são abordadas através de Giulio Carlo Argan, Nelson Brissac Peixoto e Tadeu Chiarelli. Pensamentos de Umberto Eco, Roland Barthes, Michel Foucault são guias para as análises da obra.

Palavras-chave: arte contemporânea, história cultural, cidade.

ABSTRACT

Do Memorial ao Uberlândia Clube – deslocamentos urbanos e temporais purposes the study of *Memorial*, artwork produced by Caetano de Almeida, within Arte na Cidade's Project. This event took place at Uberlândia in 1995, it was promoted and carried out by Department of Visual Arts of this University. Town Hall's Department of Culture was also a collaborator. The theme discussed was the "city", as well as questions concerned with installations at urban space, since the artworks produced during the event would have automatically passed to configure a public collection. The present research aims to understand, through *Memorial*, Caetano de Almeida's manner of interpreting and recreating certain urban spaces of Uberlândia; it also aims to perceive the echo of Almeida's artistic praxis, inside the local imaginary of the town. We have tackled the problem related to the socialization of cultural elements within the complexity of time and space at Uberlândia. For realizing this, we've done a kind of metodological mixing among Cultural History, Theory and Art History, Antropology and Urbanism. This research had its basis on thoughts of Roger Chartier, Paul Ricoeur, Peter Burke, Pierre Bourdieu, Jean Paul Fitoussi, Pierre Rosanvallon, Jesús Martín Barbero, and others. Gilberto Velho, Marc Augé and Michel de Certeau have helped us about individual actions at the contemporary society. Artistic aspects in the city have been tackled by thoughts of Giulio Carlo Argan, Nelson Brissac Peixoto and Tadeu Chiarelli. Finally, our analysis of *Memorial* were guided by reflections of Umberto Eco, Roland Barthes and Michel Foucault.

Keywords: contemporary art, cultural history, city.

AGRADECIMENTOS

Nada é construído sem a presença do outro.

Agradeço à orientadora Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl;

Ao Programa de Pós Graduação do Instituto de História da UFU, a todos os professores, alunos e funcionários que me acolheram com atenção e carinho.

Ao CNPq, pela bolsa de estudo;

À Cláudia França, pela amizade, estímulo, generosidade e valiosa contribuição neste trabalho;

Aos meus queridos familiares.

A todos aqueles que de alguma maneira estiveram presentes neste trabalho.

Gostaria também agradecer aos funcionários tanto do Museu Universitário de Arte (MUnA), como do Uberlândia Clube, pela disposição oferecida durante a pesquisa.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: Caetano de Almeida, Memorial, 1995. Biblioteca Umuarama, UFU. Uberlândia. Imagem do trabalho após a instalação do mobiliário. Foto: Cláudia França, 2009. **p.28.**

FIGURA 2: Caetano de Almeida, Memorial, 1995. Pintura mural. Biblioteca Umuarama, UFU. Uberlândia. Foto: Dino Gozzer, 2005. **p.30.**

FIGURA 3: Caetano de Almeida – Memorial, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Foto: Dino Gozzer. **p.37.**

FIGURA 4: Caetano de Almeida – Memorial, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Foto: Dino Gozzer. **p.39.**

FIGURA 5: Caetano de Almeida – Memorial, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Foto: Dino Gozzer. **p.41.**

FIGURA 6: Caetano de Almeida – Memorial, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Foto: Dino Gozzer. **p.43.**

FIGURA 7: Caetano de Almeida. *Lusco Fusco*. 1993. Óleo sobre tela, 180 x 360 cm (cada tela). Galeria Luísa Strina , São Paulo. **p.60.**

FIGURA 8: Jean-Marc Nattier. *Louse-Elisabeth, duquesa de Parma*. (terra). **p.61.**

FIGURA 9: Jean-Marc Nattier. *Anne-Henriette de France*. (fogo). **p.61.**

FIGURA 10: Jean-Marc Nattier. *Marie-Adélaide de France*. (ar). **p.62.**

FIGURA 11: Jean-Marc Nattier. *Marie-Louise-Thérese-Victoire de France*. (água). **p.62.**

FIGURA 12: Caetano de Almeida. *Louse-Elisabeth, duquesa de Parma*. 1999. **p.63.**

FIGURA 13: Caetano de Almeida. *Anne-Henriette de France*. 1999. **p.63.**

FIGURA 14: Caetano de Almeida. *Marie-Adélaide de France*. 1999. **p.63.**

FIGURA 15: Caetano de Almeida. *Marie-Louise-Thérese-Victoire de France*. 1999. **p.63.**

FIGURA 16: Capa Catálogo “Projeto Arte na idade”, 1995. Preto e branco: 21 x 29,7 cm. **p.71.**

- FIGURA 17:** Assis Guimarães. Sem Título. 1995. Pintura. Rodoviária, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira. **p.76.**
- FIGURA 18:** Caetano de Almeida. *Memorial*. 1995. Pintura. Biblioteca Umuarama/UFU, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira. **p.77.**
- FIGURA 19:** Iran do Espírito Santo. Sem Título. 1995. Pintura. Vários pontos da cidade, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira. **p.78.**
- FIGURA 20:** Éder Santos. *Trem de terra*. 1994. Vídeo-instalação, Matadouro da Vila Mariana, São Paulo.**p.81.**
- FIGURA 21:** Marco Gianotti. *Sala vermelha*. 1994. Instalação, Matadouro da Vila Mariana, São Paulo.**p.82.**
- FIGURA 22:** Rubens Mano. *Detector de ausências*. 1994. Instalação, Vale do Anhangabaú, São Paulo. **p.83.**
- FIGURA 23:** Edifício do Uberlândia Clube. Panorâmica urbana. Foto: Márcio Spaolonse. **p.133.**
- FIGURA 24:** Vitral da fachada do Uberlândia Clube. Foto: Márcio Spaolonse. **p.138.**
- FIGURA 25:** Salão Nobre do Uberlândia Clube. (detalhe do teto) Foto: Dino Gozzer. **p.139.**
- FIGURA 26:** Salão Nobre do Uberlândia Clube (detalhe do mezanino e teto). Foto: Cláudia França. **p.152.**
- FIGURA 27:** Corredor externo das galerias do Uberlândia Clube. Foto: Cláudia França. **p.153.**

SUMÁRIO

Considerações Iniciais - p. 11

Capítulo 1: *Memorial* - p. 27

1.1 - A obra, a arquitetura e a cidade - p. 29

A visualidade de fluxo acelerado. Equilíbrio cromático ou compositivo? A unidade na seqüência de molduras compositivas. Relações de forças: o equilíbrio dinâmico do conjunto. Ambigüidades cromáticas e volumétricas de *Memorial*. A obra como linguagem, discurso. A expansão para a arquitetura e para a cidade. *Memorial* no espaço urbano. O edifício e a cidade.

1.2 Caetano de Almeida e *Memorial* - p. 59

Capítulo 2: O Evento e a cidade - p. 70

2.1 Arte na cidade e seus diálogos - p. 72

Arte & Cidade - SP como referência. Caetano de Almeida e sua geração.

2.2 *Memorial*, o tempo histórico e a cidade - p. 95

A velocidade do tempo atual e o espaço urbano de inteligibilidade. A cidade atual no universo de uma história cultural. Representações artísticas. A ação artística como expressão política. A herança cultural, o capital simbólico e a arte como patrimônio.

Capítulo 3: O Mural e o Clube - p. 132

3.1 Caetano de Almeida: aquele que “vive na história” - p. 134

O Uberlândia Clube como Lugar Antropológico no espaço de inteligibilidade. O Clube na cidade dos anos 1950.

3.2 Mediadores culturais: deslocamentos e negociações - p. 165

Os excessos da supermodernidade: tempo e espaço. Memorial: conteúdo e socialização no espaço e tempo urbanos.

Considerações Finais — p. 182

Fontes - p. 190

Bibliografia - p. 192

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Após uma longa viagem, lembro-me de haver chegado a Uberlândia. Mais uma rodoviária como tantas outras que conheci, em anteriores viagens pelo Brasil. Desta vez, havia me ausentado durante um ano em viagem ao Peru e sentia-me feliz de estar novamente aqui.

Entrei no Brasil pela primeira vez no verão de 1990, após uma breve estadia nos dias frios de Buenos Aires. A cidade fronteiriça de Uruguaiana foi a primeira que conheci, depois dela muitas outras passaram a fazer parte de meu “roteiro” de viagem.

Na estrada, circunstancialmente como artesão de vida quase nômade, via o cotidiano desafiante e inspirador. As dificuldades enfrentadas encorajavam meu espírito. O que importava era a aventura, viajar, conhecer, ir o mais longe possível, realizar um sonho: dar a volta na América do Sul. Acompanhado por meu irmão Juan e nossas mochilas carregadas de artesanato, avançava de cidade em cidade, de praça em praça, com ar despreocupado, mas atento. Sempre seduzido pelas paisagens geográficas e as cenas urbanas, pelas ações cotidianas da diversidade cultural.

Foi em Cabo Frio, balneário da Região dos Lagos, no estado do Rio de Janeiro que ouvi falar pela primeira vez em Uberlândia. Nesse mesmo instante senti que esta seria uma cidade importante para mim, ao mesmo tempo em que intuía que meu sonho de conhecer a América do Sul estava preste a acabar. E foi assim. Desde então, outros foram os sonhos que me trouxeram aqui. Gradativamente, Uberlândia tornou-se parte da minha vida. E agora é o meu lugar.

Ao descer do ônibus, senti os primeiros ares de Uberlândia, era março de 1995, passava da meia-noite e, em frente à rodoviária, um ônibus urbano estacionado no ponto esperava os passageiros da sua última volta. Os

vinte quilos da mochila e o esgotamento brutal não me impediram de correr e subir nele. Afinal, estes seriam os últimos quilômetros de uma longa viagem. Havia saído de Chimbote, uma cidadezinha do litoral peruano, há seis dias atrás. Estava cansado, porém ansioso, com forças para iniciar uma nova vida.

Apenas um mês se passou desde a minha chegada e em abril, o Departamento de Artes Plásticas da UFU organizou o evento “Arte na Cidade”. Palestras, oficinas, mesas-redondas e outras atividades foram oferecidas à comunidade local. Inscrevi-me numa das oficinas, foi uma experiência gratificante. Cada uma das seis oficinas tinha como objetivo intervir plasticamente em algum espaço público.

A cidade ainda era nova para mim, me intrigava. Depois das intervenções artísticas, passei então a consumi-la com maior voracidade visual. Visitei cada um dos espaços utilizados pelos artistas proponentes do evento Arte na Cidade. Por isso voltei para a rodoviária, queria ver a pintura do artista Assis Guimarães.

Uberlândia ainda me seduz. Aliás, toda cidade guarda um mistério, uma complexidade que nos surpreende, que nos instiga. O centro de Uberlândia é marcado pela Praça Tubal Vilela. Ponto nevralgico na configuração da trama urbana que anexa entre outras construções, o edifício Chams e a Catedral Santa Terezinha, um dos signos da religiosidade local.

Próximo à praça, no quarteirão contíguo, localiza-se um dos mais tradicionais clubes da cidade, o Uberlândia Clube. Salão de “badalados” eventos sociais das décadas de 1950 a 1980 que ainda conserva a originalidade da sua arquitetura e mobiliário. O Uberlândia Clube é um símbolo da modernidade uberlandense, faz parte do imaginário local e foi elemento de inspiração para o artista paulista Caetano de Almeida. Na ocasião

do evento Arte na Cidade ele pintou um extenso mural no saguão da Biblioteca do Campus Umuarama da UFU, que tem como elemento central da composição, detalhes ornamentais do referido Clube.

Duas importantes vias de circulação veicular circundam a movimentada Praça Tubal Vilela; a Avenida Afonso Pena e a Avenida Floriano Peixoto. Descendo esta última, a três quadras apenas da praça, localiza-se a Igreja do Rosário, monumento com longa história para contar. Junto a ela, o bairro Fundinho. O Fundinho iniciou a história da cidade e diversos exemplares da arquitetura da época ainda permanecem ali. Uma delas, a Casa da Cultura, por exemplo, acabou de ser restaurada em agosto deste ano. Podemos destacar também o MUnA (Museu Universitário de Arte) e a Biblioteca Pública Municipal, ambos também já reformados, porém em anos anteriores. Partindo desta última, em direção ao centro da cidade, encontramos a Praça Clarimundo Carneiro, antigo lugar de encontro e de convívio social, saudoso espaço público dos palanques políticos, das retretas dominicais e do *footing*, das paqueras e namoros juvenis. Hoje, ironicamente, apresenta-se como mero espaço de circulação, de idas e vindas de apressados pedestres. Na praça ainda restam afortunadamente o Coreto, a Oficina Cultural e o complexo arquitetônico do Palácio dos Leões ou atual Museu Municipal de Uberlândia.

Caminhando em sentido oposto à Avenida Floriano Peixoto, ou seja, pela Avenida Afonso Pena, vemos recortes visuais de um outro lado da cidade. No cruzamento com a Avenida João Pessoa se localiza o Terminal Central de ônibus que dinamiza a visualidade da cena urbana devido ao movimento intenso de veículos e pedestres que por ali circulam. Nas imediações do Terminal concentram-se os estabelecimentos comerciais que contribuem com a agitação frenética dos compradores urbanos. A necessidade de expansão econômica propiciou que este eixo urbano surgisse e adquirisse a sua configuração atual. Importantes centros de consumo como o Center Shopping e o Carrefour estão aqui localizados. O poder político municipal também estabeleceu aqui seu

Centro Administrativo. Dois dos Campi da Universidade Federal de Uberlândia - Santa Mônica e Educação Física – localizam-se neste mesmo eixo.

Diferentemente destes dois, o campus do Umuarama se estende e se confunde na trama urbana do bairro de mesmo nome, ou área hospitalar, ou “a medicina”, como costuma ser chamado pela população. Destacamos que tanto a Biblioteca do campus Santa Mônica, como a do Umuarama e o próprio Hospital das Clínicas, são edificações que contêm intervenções plásticas de diferentes artistas. O bairro Umuarama, apesar de distanciar-se do centro da cidade, também possui importantes manifestações artísticas produzidas em diferentes momentos históricos da cidade.

Esta sucinta e panorâmica visão da cidade lembra-nos que existem na configuração urbana manifestações artísticas, documentos históricos, ou seja, materialidades de experiências sociais e individuais, resultantes do trabalho coletivo. São elementos culturais, obras de arte e construções arquitetônicas, convivendo no mesmo espaço: a cidade.

Atentemos então, para a cidade e os seus elementos urbanos. A narrativa funciona como um artifício que descreve e traz para discussão diversas manifestações culturais, as atualiza, as rememora e as evidencia. Noutras palavras, faz-nos lembrar da presença de manifestações artísticas co-existindo com as cenas, sempre dinâmicas, da paisagem urbana.

Quatro anos se passaram desde que cheguei a Uberlândia, e no segundo semestre de 1999 prestei vestibular para o curso de Artes Plásticas da UFU. Fui aprovado e iniciei os estudos. Na época, conciliava a vida acadêmica com a venda de artesanato na praça Clarimundo Carneiro. Além desta haver sido uma experiência social altamente enriquecedora, ela me permitiu acompanhar diariamente os trabalhos de restauração da antiga

Câmara Municipal ou Palácio dos Leões que, coincidentemente, estavam sendo realizados. Uma vez terminado o restauro, o histórico prédio passou a ser a sede do atual Museu Municipal de Uberlândia.

Da barraca, enquanto negociava com alguns fregueses, observava a imponência do edifício que, aliás, já me tocava desde antes da restauração. Com efeito, a construção é significativa, de inquestionável valor histórico e, rica em detalhes, que se tornaram ainda mais evidentes após a sua restauração. Naqueles dias, via muita gente circular, andar, passear e até descansar tranqüilamente nos bancos da praça, mas quase ninguém entrava no Museu, salvo os já conhecidos funcionários de plantão. A não ser pela nova aparência que o museu apresentava, poucas pessoas se interessavam por seu conteúdo, pelos valiosos objetos que orgulhosa e zelosamente guardava, e parece que menos ainda por sua história. Isto me deixava minimamente curioso. Acabava de ser restaurado e re-inaugurado um importante prédio histórico e, mesmo assim, a sua beleza não despertava mais do que uma simples expressão de admiração.

Observando o cotidiano da praça, me perguntava se este imponente monumento era afinal um verdadeiro marco de referência histórica, se ele significava algo para a população. Ou, será que as pessoas não se interessam pela história da sua cidade? Estas reflexões me levaram a supor que os meios de divulgação do museu, responsáveis pela socialização das suas atividades, eram ineficientes. Suspeitava também que a programação das atividades culturais não conseguia atingir o grande público. Então, pensava: como a população poderia visitar o museu se não era convidada para isso?

Iniciei minha primeira pesquisa acadêmica estudando, evidentemente, o Museu Municipal de Uberlândia ou Palácio dos Leões, ele fazia parte do meu cotidiano. E para entendê-lo como elemento de integração cultural, busquei respostas no projeto de iniciação científica “Museu Municipal de Uberlândia: agente histórico e agente

cultural”¹. Através da relação museu-visitante poderia compreender o grau de identidade estabelecido entre a comunidade e este bem patrimonial. Para isto, entre outros procedimentos metodológicos, foram analisados os números de visitas mensais, semanais e diárias registradas. Meios de divulgação: como panfletos, *folders*, cartazes e agendas, também foram pesquisados. Os resultados revelaram, na época, que o Museu Municipal não contava com o trabalho efetivo, direto ou indireto, de algum profissional na área da comunicação. Que os convites eram enviados por meio da “mala direta” do Museu e nela existiam poucas instituições representativas dos movimentos populares. A tiragem das agendas culturais era de 1000 exemplares, um número extremamente reduzido para ser distribuído num universo populacional de aproximadamente 600.000 habitantes. Agravava esta insuficiência, o péssimo sistema de distribuição utilizado: não existia um planejamento sério e objetivo capaz de determinar, e muito menos prever, as áreas urbanas de menor informação.

O público visitante era majoritariamente composto pela faixa etária de 6 a 10 anos. Isto significa que os dispositivos de comunicação: convites, catálogos, cartazes ou agendas cumpriam, em parte, sua função de Ação Cultural Educativa com a rede escolar municipal. No entanto, este mérito não se refletia em outros setores do universo social pesquisado. Do total da amostragem, quase 80% nunca havia visitado o Museu Municipal. A pesquisa de iniciação científica me levou a concluir, na época, que o êxito ou insucesso da socialização de um bem patrimonial depende, prioritariamente, de sua capacidade de interação com a comunidade. E claro, cheguei a convencer-me de que a ineficiência das ferramentas de divulgação do museu era o fator responsável pela não socialização deste elemento patrimonial.

¹ Realizei a iniciação científica como bolsista CNPq (2002-2003) com a pesquisa “Museu Municipal de Uberlândia: patrimônio e agente cultural”, orientado pela Prof.^a Dr.^a Yacy Ara Froner.

Os anos se passaram e em abril de 2006, ainda envolvido com a problemática urbana, decidi pesquisar o projeto Arte na Cidade, a primeira experiência artística com a qual tive contato em Uberlândia. Já no final do curso de Artes Plásticas trouxe para discussão este fato histórico e defendi a monografia². Durante a pesquisa analisei as produções plásticas propostas na ocasião da realização do evento/projeto. Arte na Cidade apresentou em diferentes locais urbanos, obras de arte realizadas por artistas plásticos paulistas e uberlandenses, estas foram produzidas em/e para ocupar espaços públicos. Os espaços ocupados foram as Bibliotecas Universitárias dos campi Santa Mônica e Umuarama da UFU, Terminal Rodoviário Castelo Branco, Biblioteca Pública Municipal, Bloco 1J do campus Santa Mônica, onde funciona o Departamento de Artes Plásticas da UFU e Centro Administrativo de Uberlândia.

Na monografia busquei compreender como os artistas: Assis Guimarães, Caetano de Almeida, Ana Maria Tavares e Iran do Espírito Santo interpretaram o mobiliário, a forma e a funcionalidade das construções arquitetônicas por eles intervindas. Noutras palavras, queria entender de que maneira os elementos arquitetônicos, presentes nos locais urbanos, influenciaram estes artistas na elaboração das propostas. O que ocorreu foi uma espécie de re-apropriação espacial. Houve inicialmente uma interpretação dos espaços a serem trabalhados por cada artista, e posteriormente, com a materialização das obras, alteraram-se os significados dos espaços arquitetônicos iniciais. Os que surgiram, hoje possuem novas significações que se revelam na própria plasticidade das narrativas urbanas já instaladas. Mas o problema que me interessou focar durante a monografia foi que, apesar da qualidade estético/formal dos elementos artísticos e da plasticidade requintada das

² Concluí a monografia do Curso de Graduação na área de Teoria, História e Crítica de Arte, no ano de 2005, sob orientação do Prof. Ms. Luiz Carlos de Laurentiz, cujo título é *Interpretações das narrativas urbanas: projeto Arte na Cidade, Uberlândia, abril de 1995*.

suas narrativas, os trabalhos apresentados não são realmente vistos, não são percebidos, e muito menos são fruídos pela maioria da população uberlandense.

Parece-me que nestas duas experiências de pesquisa apresentadas, a minha preocupação com a socialização dos elementos culturais está presente. Na verdade, sinto que este sempre foi o assunto motivador das minhas pesquisas. Assim, o tempo passa e outras experiências vêm. Hoje no mestrado, são feitas outras leituras, com efeito, mais profundas e complexas. Estas suscitam novas reflexões para as também novas problemáticas sociais. Daí, agora repensando a problemática da socialização, tanto do Museu como da arte urbana, ou melhor dito, dos elementos culturais como um todo, me pergunto: se os mecanismos de comunicação das instituições patrimoniais funcionassem efetivamente e os dispositivos museográficos de interação efetivassem realmente o acesso aos bens museais - a grande maioria da população fruiria e se apropriaria destes valores simbólicos? Será que bastaria ampliar a comunicação e facilitar o acesso aos elementos culturais para que os caminhantes urbanos se identificassem plenamente com eles?

Penso que não, que a socialização da cultura é um processo que vai além destas ações. Que na interação entre cultura e arte deveria se contemplar também as relações sociais que estas estabelecem com os próprios espaços interativos, ou seja, com os lugares da socialização: a cidade, por exemplo. Diversas manifestações culturais, como a Arte Urbana, relacionam-se à cidade; depois de tudo, é nela onde diversos fenômenos sociais acontecem e estes não são outra coisa mais do que fatos cotidianos gerados por nossas ações. Cada um de nós, sujeitos e atores sociais, organismos produtores e demarcadores de territorialidades, manifestamos nossas vivências na configuração urbana. A cidade é pluricultural por excelência, é o lugar onde inúmeros territórios e identidades coexistem. Não se trata mais de uma única identidade, mas de diversas identidades num único

espaço. Para estas reflexões foram de fundamental importância autores como Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Peter Burke, entre outros.

Com efeito, percebemos a cidade através de uma nova perspectiva de abordagem. Encaramos outra realidade social. Então será que hoje existe algum meio de comunicação suficientemente capaz de socializar elementos culturais no pluricultural espaço da cidade? Certamente, estamos diante de um outro agravante da socialização cultural. Daí, talvez seja melhor primeiro entender como se comporta esse organismo pluricultural, a começar pelos grupos sociais e identificar como operam os mecanismos do processo de significação de seus valores culturais. Isto poderia contribuir para o entendimento das ações socializadoras de valores culturais. Afinal, como aponta Roger Chartier, a identidade cultural do grupo pressupõe uma relação de correspondência entre o elemento cultural dado e a visão de mundo do indivíduo que se relaciona com ele. Esta relação de reciprocidade cultural também opera no mundo das artes, pois para que um espectador qualquer possa entender o sentido de uma obra de arte, necessita encontrar, minimamente, certas afinidades de experiências e pensamentos com o produtor de dita proposta artística. Uma relação fenomenológica, diria Merleau Ponty. Daí, penso que o processo individual de produção e fruição artística pode ser o ponto de partida através do qual seja possível identificar a formação das empatias de grupo ou das identidades coletivas e o conseqüente interesse pelos monumentos e obras de arte do espaço urbano. Por isso proponho seu estudo. Sem dúvida, esta ação poderia de alguma maneira facilitar a efetiva compreensão dos diferentes mecanismos de socialização artística.

No processo de seleção deste mestrado apresentei o projeto “Uberlândia: Encontro de imaginários urbanos nas obras de Assis Guimarães e Caetano de Almeida”, e inicialmente adotei como objeto de estudo duas pinturas murais realizadas por estes artistas durante o evento Arte na Cidade. Através delas pretendia

compreender o processo de construção do imaginário urbano uberlandense. Certamente um projeto ambicioso, com dois artistas e duas obras a serem analisadas dentro de um recorte temporal e espacial bastante amplo, a cidade, da sua fundação à realização das duas obras. A espacialização pressupunha uma amostragem sociológica indefinida, difícil de ser atingida metodologicamente.

Porém, à medida que as leituras e discussões nas disciplinas do Curso foram acontecendo, o projeto inicial foi se modificando. As dúvidas, indefinições, reflexões e reformulações foram uma constante nesse período, por isso tornava-se imprescindível encontrar uma orientação, direção e objetivação metodológica adequada para ajustar e definir o projeto. Afortunadamente, nesse momento crítico, a disciplina Seminário de Pesquisa, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Vera Puga foi de fundamental importância. Em outubro de 2007, o Instituto de História e o programa Pro-Qualidade na UFU que integram esta disciplina, convidou as professoras Joana Pedro e Tania de Luca. Em oficinas dirigidas aos alunos da linha História e Cultura, as pesquisadoras discutiram um a um, os projetos dos alunos. As considerações por elas apontadas foram decisivas na redefinição desta pesquisa.

O meu objeto de estudo é a pintura mural intitulada *Memorial*, realizada pelo artista plástico Caetano de Almeida em 1995 por ocasião do evento Arte na Cidade. A partir dela, busco entender historicamente, os percursos do processo de socialização da obra. Apesar de haver sido realizado mais recentemente, *Memorial* retrata aspectos do Uberlândia Clube, um dos edifícios modernistas mais significativos do imaginário da cidade, construído na década de 1950. Instalado no saguão da Biblioteca do Campus Umuarama e integrado ao constante ir e vir de universitários que por ali circulam, ele pode ou não, eventualmente transportar-nos imaginariamente

aos primeiros anos do modernismo uberlandense. De qualquer maneira, se este não for o caso, bastaria contemplá-la esteticamente para adentrarmos em momentâneas e prazerosas experiências de fruição.

O mural de Caetano de Almeida me convida e envolve numa experiência visual, artística e sensitiva. Mas, além disso, me desperta e me conduz para uma investigação histórica. Observando a pintura, recordo vagamente a organização do evento Arte na Cidade e mais, ela me seduz e incita a vivenciar, mesmo que historicamente, os glamourosos anos do Uberlândia Clube. Mas afinal, na verdade entendo que estas lembranças buscadas ora na memória, ora no passado, não são mais que recortes temporais intrinsecamente relacionados a um elemento comum: a obra. Daí, com efeito, a pintura de Caetano é o elemento central a partir do qual é possível visitar os anos 90, de realização da obra, e adentrar nos anos 50, de inspiração à obra.

Arte na Cidade foi promovido e realizado pelo Departamento de Artes Plásticas desta Universidade e contou com o apoio da Prefeitura Municipal. A temática principal do evento foi a “cidade” mas também foram discutidos assuntos relativos às instalações de obras de arte em espaços públicos. Foram seis as obras apresentadas durante o evento. Todas discutiram o fenômeno urbano contemporâneo. Cinco delas, numa perspectiva geral, trataram de problemáticas comuns a qualquer cidade de grande ou médio porte. O que não é o caso de Caetano de Almeida, pois ele discute de maneira pontual, a trama urbana da cidade de Uberlândia a partir de uma perspectiva sócio-histórica local. Mesmo sendo paulista, Caetano de Almeida se interessou por elementos específicos da cultura local e trouxe para discussão peças ornamentais do interior do Uberlândia Clube, edifício de notável importância na vida social da década de 1950 e referência do modernismo Uberlandense. Ao voltar ao passado, *Memorial* discute a cidade, pretende recuperar uma vivência urbana anterior, representa momentos de um cotidiano quase perdido no fluxo permanente da história da cidade. A

pintura mural de Caetano de Almeida se propõem a olhar para a cidade numa perspectiva muito particular e específica: os gloriosos anos do Uberlândia Clube.

Há mais de quinze anos que assuntos artísticos e urbanos, portanto culturais, acompanham minhas reflexões acadêmicas, minhas experiências no mundo, enfim, meu dia a dia. Por isso esta pesquisa, partindo da observação, percebe que assim como o *Memorial*, muitos dos elementos artísticos da cidade passam despercebidos diante da observação desinteressada de um caminhante qualquer. Ao melhor estilo *flâneur* - figura típica do final do século XIX que, ao caminhar despreocupadamente pelas ruas da cidade, se alimentava das pequenas descobertas que fazia tanto de outros passantes como de aspectos da paisagem urbana - pude comprovar a situação de desamparo e descaso sob a qual se encontram diferentes intervenções plásticas urbanas na cidade de Uberlândia. Elas permanecem abandonadas, esquecidas e, em alguns casos foram retiradas e destruídas.

De um lado, existe uma produção artística instalada no social, no espaço público, e certamente está aí para se dar a conhecer, para comunicar-se, socializar seu discurso. Do outro lado, o público, os caminhantes urbanos que as observam ou ignoram, que as contemplam e as fruem (ou não). E isto ocorre freqüentemente com os caminhantes urbanos; afinal de contas, a sua atenção para com estas obras de arte somente é apreendida em razão do grau de interesse que estas despertam neles e, em muitos casos, estas obras nada lhes dizem. O fato é que muitas destas obras não despertam, por si próprias, o interesse do caminhante. Penso que o desinteresse pelas manifestações artístico-culturais é uma situação que, de alguma maneira, denuncia uma das dificuldades a serem enfrentadas no processo de socialização dos elementos culturais. Ainda mais quando se trata de um cotidiano onde as cenas urbanas estão em permanente transformação.

Podemos pensar que tal comportamento é consequência da falta de informação sobre estas obras, do precário processo de socialização espacial de cada um destes marcos urbanos. No entanto, penso que a principal causa refere-se à perda de significação identitária que estariam atravessando estes elementos culturais. Daí, é oportuno portanto se perguntar, o que representam estes elementos artísticos para a população, se eles fazem parte de suas identidades de grupo. Aliás, será que existe uma identidade local em Uberlândia?

Após algumas reflexões, penso que hoje este desinteresse está sujeito a duas condições pelas quais atravessa a configuração social. A primeira diz respeito à inexistência de uma identidade local numa cidade onde as diferenças culturais, veladamente se tensionam, ao mesmo tempo em que diferentes códigos estéticos se toleram, se misturam e coexistem nos mesmos espaços da cidade. A outra estaria relacionada às novas maneiras de perceber o tempo e o espaço na sociedade de hoje, cada vez mais acelerada. São sintomas da vida “moderna”, diria Marc Augé³. Sentimos que não temos tempo para nada, muito menos para contemplar uma pintura ou visitar rapidamente o museu histórico da nossa cidade.

A ausência de uma identidade local se evidencia quando percebemos que diversos territórios culturais vão se justapondo na trama urbana, consequência da heterogeneidade cultural de grupos. Territorialidades culturais e identitárias cujos sutis e tênues limites nem sempre são possíveis de definir espacialmente. Onde muitas vezes opera a ambigüidade ou a negociação cultural como prática social. Territórios culturais movidos por tensões permanentes dentro de um campo de forças simbólicas, por isso também oculto, velado e imperceptível. O *campo de poder simbólico* para Pierre Bourdieu⁴.

³ AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

⁴ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel. 1989.

Esta pesquisa se processa fundamentalmente, como uma necessidade de tornar perceptíveis estas relações de forças, estas tensões culturais num campo de poder simbólico. De encontrar sentido nas manifestações culturais e/ou artísticas e isto pressupõe dialogar com as mesmas. Afinal, trata-se de materializações de visões de mundo, de memórias e discursos identitários de grupos culturais.

A análise da pintura-mural de Caetano de Almeida possibilitará encontrar um discurso oculto, porém presente nesta narrativa plástica, uma vez que o artista é, ao mesmo tempo, “ator social” e sujeito histórico, que manifesta sua visão de mundo. Verifica-se, portanto, na sua obra, a representação de uma condição social e de um sentimento identitário, materializados no espaço coletivo.

Nesse sentido, compreenderemos como Caetano de Almeida, através da sua pintura, interpretou e recriou o Uberlândia Clube e qual a particularidade e intenção dessa ação. E, mais que isso, se este novo significado dado ao edifício tem ressonância, se integra ou socializa, na leitura que dele fazem outros grupos culturais da cidade. Através desta relação entre Arte e Sociedade é que podem ser pensados ações e comportamentos sociais, que, por sua vez, não são unicamente artístico-culturais, mas também políticos.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro apresenta a obra: *Memorial*, enquanto elemento estético. Considera a sua configuração formal, textura, cor e estrutura compositiva. Também neste capítulo é discutida a obra como linguagem ou discurso plástico-narrativo. A localização da pintura e sua relação estabelecida com o espaço urbano também serão abordadas aqui. Apesar de Caetano de Almeida haver ignorado nossos convites para participar de uma entrevista, num segundo momento é apresentado o artista. A relação entre o artista e a obra enquanto experiência fenomenológica é o assunto a ser discutido neste momento, daí que os

procedimentos técnicos e ações processuais de construção plástica afloram. A interpretação da pintura ou a análise do seu conteúdo é o tópico que fecha este primeiro capítulo.

Comentários sobre determinadas propostas artísticas nacionais nas décadas de 1980 e 1990, enfocando prioritariamente ações políticas de resistência, serão apresentados no segundo capítulo. Aqui é dado um destaque para o evento Arte na Cidade como iniciativa inovadora de reflexão sobre o contexto urbano local. A cidade de hoje, seu tempo e o seu cotidiano são também discutidos neste capítulo. Porém, entendendo o cotidiano como uma espécie de campo político, ou campo de forças movido pela intenção de legitimação de um poder simbólico. Neste sentido, os conceitos de Poder Simbólico e Encontros Culturais enunciados por Pierre Bourdieu e Peter Burke são de fundamental importância neste segundo capítulo, uma vez que nos encontros culturais do cotidiano, ora se tensionam, ora se negociam as diferentes visões de mundo. São diferentes valores e interesses culturais e identitários convivendo diariamente no mesmo espaço: a cidade.

Memorial traz para discussão o Uberlândia Clube, e este sem dúvida é o elemento central do terceiro capítulo. Ele é apresentado como um dos marcos representativos da modernidade uberlandense. Junto com ele adentramos no cotidiano da década de 1950 e vivenciamos historicamente, o grau de socialização que este estabeleceu com a sociedade da época. Neste mesmo capítulo são levantadas algumas reflexões em relação à proposta plástica de Caetano de Almeida. Seria esta, afinal, uma intervenção urbana movida por uma intenção política? Trata-se de uma ação política que encontra ressonância nas diferentes vozes dos grupos culturais? *Memorial* consegue socializar seu discurso na pluralidade cultural da cidade? E o mais importante: sobre quais condições seria possível socializar um discurso plástico?

MEMORIAL



Fig. 1: Caetano de Almeida, *Memorial*, 1995. Biblioteca Umuarama, UFU. Uberlândia. Imagem do trabalho após a instalação do mobiliário. Foto: Cláudia França, jan. 2009.

A obra, a arquitetura e a cidade.

Suas dimensões impressionam, a intensidade e o brilho do azul também. *Memorial* solicita-nos à contemplação e à fruição, apresenta no seu plano pictórico uma dinâmica composição de formas onduladas ora planas e sem volumes, ora orgânicas, encorpadas e volumétricas. Justaposição de formas móveis⁵ e sinuosas, dispostas a cobrirem a totalidade do espaço pictórico.

A pintura ocupa toda a extensão de uma das paredes do saguão da biblioteca do campus Umuarama da Universidade Federal de Uberlândia. Com três metros de altura e quase sete de comprimento se destaca no interior do edifício. Ela nos atrai, nos seduz. É um impacto visual.

Pelo saguão, espaço definido entre o interior e o exterior do edifício, meio privado meio público, que se abre para a trama urbana, circulam centenas de pessoas, as quais, com suas ações, modificam a percepção do espaço. *Memorial* se expõe a múltiplos olhares, porém, um deles apenas, alimenta e norteia este estudo. A pintura, resultado da oficina ministrada pelo artista plástico Caetano de Almeida em 1995 durante a realização do projeto Arte na Cidade, retrata o Uberlândia Clube, um dos edifícios modernistas mais significativos do imaginário local construído na década de 1950.

⁵ Nesta afirmação é necessário aclarar que o movimento é obviamente metafórico. E entre outras discussões para este fenômeno, podemos citar o questionamento feito por Rudolf Arnheim sobre a natureza do movimento plástico na pintura, escultura, arquitetura ou fotografia. Ao perguntar-se sobre a natureza do fenômeno visual descrito, Arnheim responde: “A única teoria que prevalece entre os filósofos e psicólogos evita o desafio afirmando que, em tais casos, o observador tem a ilusão de que a locomoção real ocorre”. Isto, segundo ele, se dá talvez porque “o espectador cria dentro de seu próprio corpo reações cinestésicas apropriadas”. Uma vez que, se a imagem observada não pode possuir propriedades dinâmicas próprias, estas, portanto, devem “ser acrescentadas ao percebido a partir de algum outro recurso do observador. Este recurso é supostamente o conhecimento passado que o observador tem de coisas em movimento real. Olhando para a figura de bronze de um bailarino, o observador lembra de como é um bailarino em movimento. Este conhecimento ilude-o, fazendo-o ver movimento onde não há nenhum”. Cf. ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p. 406.

Voltando-se aos anos de 1950, a narrativa pictórica rememora anos anteriores à sua construção. Hoje, ainda continua transitando pelo tempo, ora retrocedendo para encontrar um tempo passado, ora avançando e fundindo-se ao tempo presente para atingir-nos. A pintura de Caetano pode ou não, transportar-nos imaginariamente ao passado. De qualquer maneira, uma coisa é certa: *Memorial* apresenta-se como um discurso plástico urbano, sempre aberto a diversos olhares, a diferentes interpretações.

Memorial nos transporta no tempo, convida-nos a entrar e explorar seu passado. E nesta viagem retrospectiva farei duas paradas obrigatórias, a primeira será em abril de 1995 quando a pintura fora produzida durante a realização do evento Arte na Cidade.



Fig. 2: Caetano de Almeida, *Memorial*, 1995. Pintura mural. Biblioteca Umuarama, UFU. Uberlândia. Foto: Dino Gozzer, jul. 2005.

A segunda parada, motivada pela própria temática da pintura, rememorar, no terceiro capítulo, os anos 1950: momentos de glória do Uberlândia Clube. Trata-se então de dois momentos separados cronologicamente por quase 40 anos de História, de datações distantes, de diacronias e sincronias que hoje, encontram-se num elemento comum: a obra.

Suas formas se definem através de uniformes massas cromáticas azuis e brancas que justapostas compõem uma superfície lisa e contínua, pois não apresentam marcas ou interferência gestual das pinceladas. O brilho intenso do azul ciano se ilumina e é alimentado pelas ocasionais áreas brancas ou pontos de luz que injetam no conjunto uma cálida transparência.

Trata-se sem dúvida, de um equilíbrio⁶ composicional que se constrói na relação espacial entre elementos pictóricos representados, mas, sobretudo, pela junção de quatro retângulos implicitamente destacados como se fossem janelas a serem penetradas, atravessadas imaginariamente⁷. No interior de cada uma delas, figuras orgânicas, ora azuis, ora brancas, se cruzam, se tocam, parecem fundir-se e deslizar-se sutilmente sobre a superfície pictórica que as contêm.

⁶ Rudolf Arnheim aponta que numa composição equilibrada todos os elementos da configuração, direção e localização determinam-se mutuamente. Afirma que numa composição deste tipo, parece impossível qualquer alteração, já que todo assume um caráter de “necessidade” entre as partes. Cf. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p. 13.

⁷As molduras, tal como as conhecemos hoje, se desenvolveram durante a Renascença. O espaço pictórico que os pintores da época representavam nas paredes dos edifícios denotava o sentido de profundidade. Isto, segundo Arnheim, exigia uma distinção visual entre o espaço físico da sala e o mundo do quadro. “Este mundo veio a ser concebido como se fosse ilimitado não apenas em profundidade como também lateralmente – de modo que as bordas do quadro determinavam o fim da composição, mas não o fim do espaço representado. A moldura era considerada como uma janela, através da qual o observador espiava o mundo exterior limitado pela abertura de observação, mas ilimitado em si”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p.229.

A visualidade de fluxo acelerado.

A obra se compõe, no plano horizontal, por um conjunto de quatro retângulos verticais que dispostos seqüencialmente e alinhados horizontalmente entre si, definem quatro espaços pictóricos menores de 145 cm x 260 cm cada.

De maneira geral, as formas da composição se definem por contornos bastante claros. As rígidas faixas verticais e horizontais, por exemplo, demarcam seu próprio espaço, seus contornos delimitam áreas cromáticas que diferenciam o dentro do fora, o que pertence ou não a elas. O mesmo acontece com as figuras orgânicas que estando emolduradas pelas faixas, distinguem-se umas das outras por sua própria natureza cromática. Trata-se, evidentemente, de formas e figuras definidas por seus próprios contornos, por suas massas de cor ou pelo contraste estabelecido entre figura e fundo⁸, uma vez que não existe na superfície pictórica, volume, concavidade ou convexidade representada. A ausência de reentrâncias e formas volumétricas leva o olhar para um deslizamento livre e contínuo sobre o plano de representação. Esta visualidade de fluxo acelerado é possibilitada pela presença de superfícies planas, chapadas e lisas na superfície pictórica. Nenhuma delas apresenta as marcas da gestualidade ou as impressões das cerdas do pincel, ou seja, as marcas da ação, do gesto do pintor sobre a pintura.

Em certos momentos, parece que estas figuras ondulantes resultaram de múltiplos recortes sobre superfícies planas e coloridas, como chapas recortadas, e não de camadas cromáticas construídas através de insistentes pinceladas de cor. Cortes que parecem haver sido feitos por uma maquinaria qualquer e não pela ação humana. Há uma certa impessoalidade nesta ação. Não existe superposição de pinceladas, muito menos de

⁸Na sua forma mais elementar, a bidimensionalidade como sistema de planos frontais, é representada na relação figura-fundo. De acordo com Arnheim, “Uma delas se encontra na frente da outra. Uma é a figura, a outra o fundo”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p. 218.

camadas pictóricas com espessa textura cromática, uma espécie de crosta orgânica de cor, ou seja, uma superfície rugosa construída gradualmente na rítmica passagem do tempo construtivo. O que há, é uma superfície pictórica lisa, sem densidade tátil, de fluxo visual permanente, escorregadia e transparente.

Equilíbrio cromático ou compositivo?

A monocromia dos tons azuis confere unidade ao conjunto. O *degradé* cromático que se inicia no azul-cobalto, passando pelo azul-ciano para logo experimentar o azul-celeste até chegar nas áreas brancas é o recurso plástico que integra, harmoniza e unifica as formas representadas. As sombras de azul-ciano convertem-se, em determinados momentos, em importantes elementos de intermediação cromática entre o branco e o azul-cobalto. De maneira semelhante, os tons celestes funcionam ora como sombras, ora como elementos estruturantes de ligação. Isto porque o celeste: tom de azul mais suave - minimiza os contrastes entre o azul-ciano e o branco, contribuindo, assim, para o equilíbrio, a integração e a unidade cromática de *Memorial*.

Este suposto equilíbrio cromático, no entanto, pode sofrer interferência de determinados elementos compositivos do conjunto. Na lógica construtiva da composição vemos que uma faixa pintada, de 20 centímetros de largura, acompanha todo o perímetro do mural e irrompe no seu interior, atravessando-o verticalmente em três pontos. Esta faixa, na verdade três, dividem o mural em quatro retângulos congruentes entre si. Esta congruência formal leva-nos a considerar estas subáreas como elementos modulares, uma vez que justapostos seqüencialmente, outorgam unidade visual e compositiva ao conjunto.

Esta afirmação, porém, poderia levantar alguns questionamentos, pois, como poderiam as faixas verticais dar unidade ao conjunto se a própria unidade cromática, definida pela continuidade das massas de cor ciano, é

interrompida por elas? Isto não parece contraditório? Penso que não, que neste caso, a unidade do conjunto é dada pela ação seqüencial e progressiva dos elementos modulares e não exatamente pelas ações de efeito cromático, ou seja, mais pela justaposição permanente dos retângulos verticais do que pela continuidade tonal alcançada pelas figuras representadas. Pois, trata-se de retângulos que parecem mosaicos sempre hábeis a cobrir uma extensa área, ou tijolos a construir um muro, ou seja, elementos modulares que, com efeito, sempre estão dispostos a formar uma totalidade unitária, a construir arquitetonicamente⁹.

A unidade na seqüência de molduras compositivas.

Quatro são os retângulos que formam o conjunto pictórico que se assemelha a uma das fileiras de um tabuleiro de xadrez. É um plano horizontal, uma seqüência de molduras azuis, como se fosse uma série de pinturas com a mesma temática. Porém, o que importa é que o mural se constrói a partir do agrupamento seqüencial, ordenado e progressivo destes elementos modulares. Afinal, parecem ser estes, os elementos que iniciam o arranjo composicional.

O mural apresenta uma simetria bilateral. Ao traçar-se um eixo vertical central, o grande painel divide-se em duas partes com dois módulos ou retângulos cada. Situação semelhante é observada quando um eixo horizontal é traçado ao longo da pintura, pois, neste caso, a composição apresenta a área superior e inferior,

⁹ A este respeito, Arnheim faz uma diferenciação entre *forma física* e *configuração perceptiva*. Segundo ele, a *forma física* de um objeto é determinada por suas bordas, pelo seu contorno, e acrescenta que nesta classificação “não se consideram outros aspectos espaciais como propriedades da forma física: se o objeto está colocado em pé ou de cabeça para baixo ou se outros objetos estão próximos. A configuração perceptiva por contraste pode mudar consideravelmente quando sua orientação espacial ou seu ambiente muda. As formas visuais se influenciam mutuamente. [...] A configuração perceptiva é o resultado de uma interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. A luz não atravessa os objetos, exceto os que chamamos de translúcidos ou transparentes. Isto significa que os olhos recebem informação somente sobre as formas exteriores e não sobre as interiores”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p.39.

proporcionalmente congruentes entre si. Percebe-se, então, que além de possuir uma textura lisa e apresentar uma quase monocromia de cianos, *Memorial* é também simétrico tanto vertical como horizontalmente.

Em relação à proporcionalidade da composição, é necessário ressaltar que o comprimento se destaca em relação à altura. Nesta obviedade, observa-se que a altura representa 2,266 % do comprimento, quase a quarta parte deste, o que determina uma relação harmônica de proporcionalidade bidimensional que, certamente, contribui notavelmente para uma visão harmônica e equilibrada da pintura.¹⁰

A horizontalidade do mural ficaria mais evidenciada ainda se acrescentássemos progressivamente mais um retângulo na seqüência compositiva, porém, esta se encontra limitada às bordas da parede que definem fisicamente os limites da pintura. Daí, se a seqüência pudesse estender-se hipoteticamente em ambas as direções, a visualidade do fruidor certamente acompanharia o movimento. Claro que isto depende do olhar carregado de subjetividade de quem observa. Ao observar *Memorial*, por vezes tenho a nítida impressão de que ele faz parte de uma seqüência maior, como se fosse apenas o recorte de uma longa fita horizontal gravada por figuras, imagens e memórias, uma espécie de fotograma, de fragmento de filme recortado na parede. Outras vezes me parece uma fileira de portais ou janelas através das quais poderia adentrar em outras realidades, em outros mundos, em outras histórias.¹¹

¹⁰ Segundo Doczi György, as leis de proporcionalidade teriam derivado dos padrões de medida utilizados pelos gregos (média áurea), a qual, por sua vez, teria sido inspirada na proporcionalidade das dimensões dos elementos da própria natureza: formatos das folhas das árvores, a organização seqüencial das pétalas das flores, o formato helicoidal e preciso das conchas dos caramujos, etc. GYÖRGY, Doczi. **O Poder dos Limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercury, 1990. p.22.

¹¹ Segundo Henri Focillon: “Todos sonhamos. Nos nossos sonhos, inventamos não apenas um encadeamento de circunstâncias, uma dialética dos acontecimentos, mas também seres, uma natureza, um espaço com uma autenticidade obsidiante e ilusória. Somos os pintores e os dramaturgos involuntários de uma série de batalhas, de paisagens, de cenas de casa e de rapina, e organizamos para nós próprios todo um museu nocturno de inopinadas obras-primas, cuja inverosimilhança recai sobre a efabulação, mas não na solidez das massas ou no acerto dos tons”. FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001. p.74.

A evidente horizontalidade do mural perde sua força quando relativizada pela sensação de verticalidade transmitida pelos retângulos no interior da pintura. Neste processo, no entanto, não são os compartimentos retangulares e sim as faixas verticais as que cortam abruptamente a continuidade horizontal do plano pictórico, demarcando assim, espaços eqüitativos, contínuos e consecutivos ao longo da seqüência. As faixas verticais acabam então definindo uma progressão seqüencial de elementos modulares, sempre marcada por uma constante espacial e temporal. *Memorial* é composto por quatro módulos, poderiam ser mais se estendêssemos suas extremidades. Mas, neste caso, são quatro compartimentos retangulares e regulares, definidos e marcados por uma mesma cadência. Noutras palavras, por um ritmo constante.

Relações de forças: o equilíbrio dinâmico do conjunto

A cadência é constante e, com efeito, marcada pelo paralelismo progressivo das faixas verticais ao longo do mural. A cada faixa inserida na seqüência, amplia-se a sensação de estiramento do conjunto. Como conseqüência, as figuras orgânicas do interior parecem também crescer, estender-se, movimentar-se. Elas deslizam e transitam sobre a superfície pictórica, migram incessantemente de uma direção para outra numa dinâmica infinita e permanente.

No interior dos compartimentos modulares, as figuras de contornos curvos e sinuosos são nitidamente alongadas, parecem esticar-se para atingir o total comprimento do mural. Um intento que, ao mesmo tempo, parece fisicamente interrompido pela interferência repentina das faixas verticais. Entre a verticalidade das faixas

e o alongamento das figuras estabelece-se então uma tensão¹² dinâmica. As primeiras quebram, cortam, restringem e se opõem à horizontalidade do plano pictórico, enquanto que as segundas acompanham a extensão, o comprimento progressivo da sequência modular. Porém, é justamente nesta relação de forças e tensões que se estabelece o equilíbrio dinâmico do conjunto.

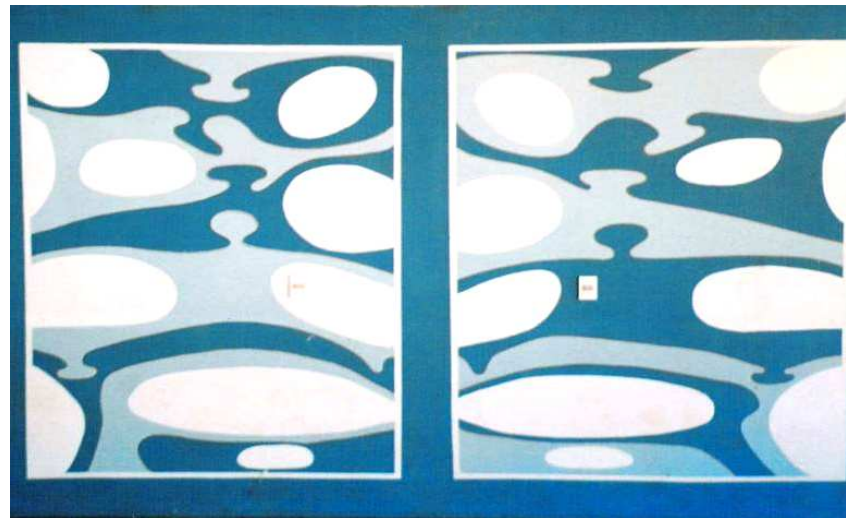


Fig. 3: Caetano de Almeida – *Memorial*, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Fotografia manipulada digitalmente: Dino Gozzer.

¹² Com o termo tensão, refiro-me à *tensão dirigida*, a qual é descrita por Arnheim como uma propriedade tão genuína dos objetos visuais. Segundo ele, o observador estabelece relações espaciais entre os elementos da composição a partir dos estímulos vindos do tamanho, forma e cor de cada um destes elementos. ARNHEIM, Rudolf. *Op. cit.*, 1980, p.415.

A tensão entre a verticalidade e a horizontalidade, no entanto, é por ora subvertida pelas figuras. Mesmo enclausuradas nos compartimentos, estas se alongam, projetando assim, sua continuidade formal no retângulo contíguo. Elas atravessam ou superam visualmente os limites estabelecidos pelas rígidas bordas das faixas verticais. A transgressão espacial, a migração e o fluxo constante das figuras sobre a superfície pictórica, dão a impressão de que a parede é literalmente tomada por movediças formas azuis, num movimento sutil, transgressor e, sobretudo, contrário ao rígido quadriculado de linhas que tenta definir uma inflexível regularidade modular compositiva.

Ambigüidades cromáticas e volumétricas de *Memorial*.

As dinâmicas figuras azuis, em permanente deslocamento horizontal sobre a superfície pictórica, tendem a se concentrar no lado esquerdo da composição. As figuras crescem desde o outro extremo até atingirem sua maior dimensão neste lado. Durante a fruição, nosso olhar também descansa nele, após deslocar-se avidamente sobre a pintura.

Memorial apresenta diversas tonalidades de azul, massas de cor cromaticamente equivalentes, dispersas em diferentes pontos da composição. É o que podemos chamar de *degradé* cromático. Estas nuances de cor, de claro a escuro e vice-versa, criam a ilusão de sobreposição das figuras sobre o plano pictórico¹³. Dão a idéia de profundidade. As áreas de claro-escuro agem na percepção visual induzindo o olhar. No *Memorial*, a ilusão de profundidade não opera através de um ponto de fuga único ou perspectiva central, ela surge em vários pontos do

¹³Referindo-se à ilusão de profundidade criada pelo tratamento cromático, Arnheim afirma que o “relevo pode ser profundo ou raso, pode operar com poucos valores de distância ou com muitos, com intervalos abruptos, por exemplo, entre o primeiro plano e o fundo ou com escalas ‘cromáticas’ com intervalos muito pequenos”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p.229.

plano. Pois, em diversos momentos, as figuras, tanto na cor azul, na cor celeste e na cor branca, parecem sobrepor-se constantemente uma sobre a outra, criando assim uma ilusão de profundidade entre elas. Um efeito visual que se repete permanentemente em toda a superfície pintada.



Fig. 4: Caetano de Almeida – *Memorial*, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Fotografia manipulada digitalmente: Dino Gozzer.

De maneira que, além de uma superfície lisa, de uma notada planaridade, ou seja, de uma expressa bidimensionalidade, *Memorial* apresenta também zonas de claro-escuro, profundidades denotadas, reentrâncias e invaginações. Estas relativizam, afinal, a acentuada planaridade da superfície pictórica, abrindo assim, espaço

para o dinamismo tridimensional injetado pelos claro-escuros e expressado na cadência rítmica do deslocamento: no ir e vir, na entrança, re-entrança, incrustação, levitação e flutuação das figuras representadas. Trata-se então de um movimento tridimensional que, apesar de sugerido, se expressa por todo o espaço da representação. *Memorial* transita entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, transmite uma sensação de indefinições, de ambigüidades.

A sensação de movimento em profundidade é acrescida pela ação dos feixes de luz sugeridos pelas ocasionais e dispersas áreas brancas. Cada um destes pontos de luz, em contraste com a opacidade das figuras orgânicas, definem zonas de atenção. O olhar do espectador é permanentemente solicitado por eles durante a contemplação, mas logo volta a deslizar-se sobre a superfície da pintura. De maneira que na constante ação de desviar o olhar, a subjetividade do espectador vai construindo o equilíbrio visual¹⁴ entre as áreas iluminadas ou fontes de luz e o plano de representação. Esta tensão visual: consequência dos diferentes graus de força cromática - gera movimento, ritmo, dinamismo e, sobretudo, outorga unidade ao conjunto.

¹⁴Aqui podemos pensar que o equilíbrio visual só é possível graças à tensão dirigida estabelecida entre os diferentes elementos da composição. Nesse sentido, assim como Arnheim, penso que “falamos então de tensão dirigida quando analisamos a dinâmica visual. É uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção, não algo somado ao percebido pela imaginação de um observador que confia em sua memória. As condições que criam dinâmica devem ser procuradas no próprio objeto visual”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p. 409.

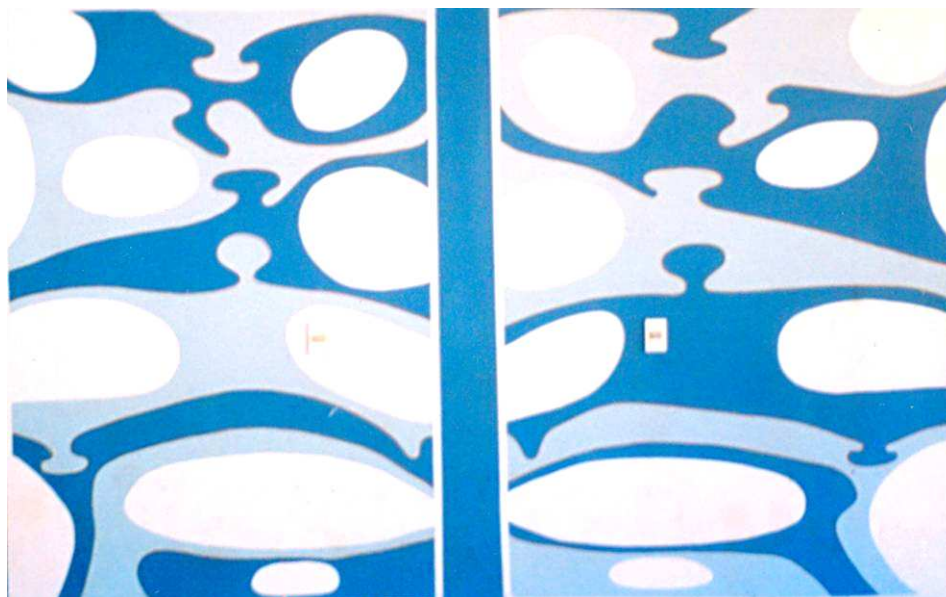


Fig. 5: Caetano de Almeida – *Memorial*, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Fotografia manipulada digitalmente: Dino Gozzer.

Memorial apresenta-se ora liso, ora rugoso. Trata-se da simultânea presença da planaridade e da profundidade, que se revela na ambivalência da bidimensionalidade e da tridimensionalidade. No entanto, notamos que é esta mesma ambigüidade perceptiva - fruto das tensões cromáticas e volumétricas entre os elementos compositivos - a que oferece, afinal, a visão unitária do conjunto.

Uma ambigüidade perceptiva que também se manifesta na definição da verticalidade e da horizontalidade do mural. No interior dos compartimentos modulares, as figuras de contornos curvos e sinuosos são nitidamente alongadas, parecem esticar-se para atingir o total comprimento do mural, um intento que, no entanto, é

interrompido pela agressiva presença das faixas verticais. Entre a verticalidade das faixas e o alongamento das figuras estabelece-se, então, uma tensão dinâmica. As primeiras quebram, cortam, restringem e se opõem à horizontalidade do plano pictórico, enquanto que as segundas acompanham a extensão, o comprimento progressivo da seqüência modular. Notamos, assim, que outra tensão de forças, desta vez, a ambigüidade entre a verticalidade e a horizontalidade, contribui para o equilíbrio dinâmico da composição.

Estas ambigüidades e tensões no mural são acompanhadas e, em certa medida, problematizadas ainda mais, pelo próprio dinamismo formal do conjunto¹⁵. Uma vez que as formas orgânicas, apesar de enclausuradas nos compartimentos, se alongam projetando sua forma no retângulo contíguo. Elas superam visualmente os limites estabelecidos pelas faixas verticais. E a transgressão espacial, a migração e o fluxo constante das figuras sobre a superfície pictórica, nos dão a impressão de que a totalidade da parede é literalmente tomada por movediças formas azuis, que extrapolam e desfazem os limites estabelecidos pela “moldura” do plano pictórico.

Ambíguo, dinâmico¹⁶ e transgressor. Memorial, desde o saguão da biblioteca, sugere expandir-se à medida que cresce o número de elementos que o configuram.

¹⁵O dinamismo formal do conjunto se expande por toda a superfície pictórica, uma vez que, a dinâmica de uma composição “terá sucesso somente quando o ‘movimento’ de cada detalhe se adaptar logicamente ao movimento do todo. A obra de arte se organiza em torno de um tema dinâmico dominante, do qual o movimento se irradia pela área inteira. Partindo das artérias principais, o movimento flui para os capilares dos detalhes menores. O tema iniciado em nível mais alto deve continuar até o nível mais baixo, e elementos que pertencem ao mesmo nível devem ligar-se. O olho percebe o padrão acabado como um todo junto com as inter-relações de suas partes, ao passo que o processo de fazer um quadro ou uma estátua requer que cada parte se faça separadamente”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p. 424.

¹⁶ O dinamismo é uma condição necessária em *Memorial*, isto porque, “Se não há ‘movimento’, a obra está morta; nenhuma das outras virtudes que possa possuir será capaz de fazê-la falar ao observador. A dinâmica da forma pressupõe que o artista conceba cada elemento ou parte dele como um acontecimento, ao invés de um pedaço de matéria estática, e que ele considere as relações entre os objetos não como configurações geométricas, mas como interações mútuas”. ARNHEIM, Rudolf. *Ibidem.*, 1980, p. 426.



Fig. 6: Caetano de Almeida – *Memorial*, 1995. Pintura (detalhe). Biblioteca UFU – Campus Umuarama. Fotografia manipulada digitalmente: Dino Gozzer.

A obra como linguagem, discurso.

As Artes Plásticas comunicam. Desenhos, pinturas, esculturas ou objetos plásticos tridimensionais são elementos visuais que materializam, através da imagem, uma idéia ou sentimento representados por linhas, pinceladas ou volumes. Este conjunto de sinais físicos que podemos chamar de signos da comunicação¹⁷ busca pôr em evidência a idéia ou sentimento a ser representado e transmitido. Mas afinal, o que é representação? Ela pode ter, certamente, diversas compreensões, neste estudo aproprio-me do conceito de representação definido por Roger Chartier, ou seja:

¹⁷ Segundo Teixeira Coelho Netto, no seu livro *Semiótica, informação e comunicação*, teria sido o lingüista Louis Hjelmslev quem apontou o teórico suíço Saussure (1857-1915) como pioneiro da moderna teoria da linguagem. Saussure buscava uma teoria que estudasse os signos no meio da vida social. Essa ciência foi chamada por ele de *Semiologia*. Esta mesma ciência, acrescenta Teixeira Coelho, seria definida por R. Barthes (França, 1915) como a ciência geral de todos os sistemas de signos através dos quais estabelece-se a comunicação entre os homens. Segundo S. Peirce, signo é tudo aquilo que representa uma coisa, ou seja, algo que *está no lugar* de outra coisa. COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação: Diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p.17.

a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado.(...) a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstruir em memória e de o figurar tal como ele é. (...) Uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca.¹⁸

E como a Arte não imita apenas objetos, pois ela cria algo novo a partir dos mesmos. Ela não é cópia - simples reprodução do real. A Arte representa simbolicamente objetos, idéias e sensações.

A Arte, com efeito, usa uma linguagem própria para comunicar-se. E neste processo, o que é comunicado não é mera reprodução de sentimentos, pensamentos ou lembranças, senão, a visão de mundo do seu autor, ou seja, sua capacidade imaginativa, seu repertório cultural. Noutras palavras, a Arte materializa representações subjetivas, pois penso que para representar algo, o artista necessariamente recorta e seleciona do real, um ou mais elementos para enfatizá-los, enquanto negligencia ou ignora outros. Assim, em toda obra de arte estão sempre presentes as escolhas, a subjetividade do artista que não só elege o evento a ser representado, mas que também define a forma, as linhas e as cores da representação, muitas vezes, até o lugar de exposição do objeto produzido.

Mas, se o discurso comunica, este certamente busca ser entendido, interpretado. E interpretar um discurso plástico pressupõe analisar os elementos visuais do discurso ou signos da comunicação. Para tal, entre outras metodologias de análises, pode ser bastante útil a Semiologia, a qual segundo Umberto Eco "estuda todos os

¹⁸ CHARTIER, Roger. "Por uma sociologia histórica das práticas culturais". In: **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002. p. 20.

fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos – partindo da hipótese de que na verdade todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenômenos de comunicação".¹⁹

Esta afirmação permite que *Memorial* possa oferecer mais do que simples informações formais. Uma vez que este, enquanto elemento cultural, possibilita ao espectador (através das relações que estabelecem seus signos de comunicação com o espaço urbano) aproximar-se de outras representações culturais presentes no cotidiano da cidade.

Nesta tarefa, no entanto, deve-se estar atento para as diferentes funções que uma mensagem pode assumir durante a comunicação, pois como alerta Umberto Eco, uma mensagem pode ser referencial, emotiva, imperativa, metalingüística ou estética. E afirma que "uma mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma".²⁰

Mas, de que estruturação ambígua da mensagem está falando Eco? O que isso significa, como se manifesta? O autor explica que:

Uma mensagem totalmente ambígua (...) me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, (...) pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambigüidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada ...²¹.

¹⁹ ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.3.

²⁰ ECO, Umberto. *Ibidem.*, p.52.

²¹ ECO, Umberto. *Ibidem.*, p.53.

Acrescenta ainda que a ambigüidade da mensagem estética responde também ao fato desta se processar dentro de operações de desconstrução de certos códigos estéticos. Uma afirmação pertinente, pois a transgressão da norma certamente se efetiva quando o artista determina seus próprios códigos, suas próprias regras durante a construção da sua obra. "Essa regra, esse código da obra, em linha de direito, é um idioleto, definindo-se como idioleto o código privado e individual de um único falante".²²

Memorial é certamente um discurso estético, pois ambíguo. Uma ambigüidade evidenciada, por um lado, na tensão entre verticalidade e horizontalidade do conjunto. Entre a verticalidade das faixas interiores e o alongamento das figuras orgânicas estabelece-se uma tensão dinâmica. As primeiras restringem e se opõem à horizontalidade enquanto que as segundas acompanham a extensão, o comprimento ou a horizontalidade do plano pictórico. No entanto, apesar desta resistência, são estas mesmas forças perpendiculares e em tensão constante, as que afinal outorgam um equilíbrio dinâmico ao conjunto.

Outra ambigüidade está também presente em *Memorial*, desta vez entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Uma vez que o plano de representação se apresenta ora liso (bidimensional), ora rugoso (tridimensional). Isto porque apesar de expressar uma clara bidimensionalidade, *Memorial* também apresenta zonas de claro-escuro, profundidades denotadas, reentrâncias e invaginações que relativizam a marcada planaridade da superfície pictórica, abrindo-se, desta maneira, espaço para a tridimensionalidade sugerida pelos claro-escuros. Esta, porém, mesmo sugerida, se manifesta em quase todo o espaço de representação. Assim, imbuído de ambigüidades, *Memorial* transita permanentemente entre as fronteiras da bidimensionalidade e da tridimensionalidade.

²² ECO, Umberto. *Ibidem.*, p. 58.

Transgredir certas normas estéticas é outra das características de Memorial. A desconstrução de certos códigos estéticos, em detrimento de operações construtivas próprias durante a sua elaboração, é o resultado das ações de Caetano de Almeida sobre a superfície pictórica. Pois através de gestos, ele acrescenta ou elimina da pintura elementos compositivos, que se poderia chamar de matéria significante²³. Uma vez materializados e dispostos espacialmente, estas novas significações modificam o contexto plástico anterior e neste permanente processo de resignificações,

cada significante carrega-se de significados novos, mais ou menos precisos, não mais à luz do código de base (que é violado), mas do idioleto que organiza o contexto, e à luz dos outros significantes que reagem uns sobre os outros como que para encontrarem aquele apoio que o código transgredido não mais oferece. Destarte a obra transforma continuamente suas denotações em conotações, e seus significados em significantes de outros significados.²⁴

Nessa constante mudança de significados, a pintura de Caetano de Almeida modifica permanentemente a subjetividade do seu fruidor, pois durante a experiência estética, este interage intrinsecamente com ela.

Assim, a recepção da experiência estética pode ser pensada como pluralidade de interpretações subjetivas. E, igualmente a Umberto Eco, considero que os receptores de uma mesma mensagem estética a interpretam de modos diferentes, uma vez que cada um deles, movidos pela sua experiência singular de vida, encontra na superfície ou no volume da forma, informações próprias, que posteriormente são individualmente interpretadas pela subjetividade de cada experiência vivida.

²³ Em *Elementos de Semiologia*, Roland Barthes afirma que o signo é “composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo*”. Nesse sentido, entende-se por *significante* a parte material do signo (o som que o conforma, ou os traços pretos sobre o papel branco formando uma palavra, ou os traços do desenho que representa, por exemplo, uma paisagem) e por *significado* o conceito veiculado por essa parte material, isto é, seu conteúdo, a imagem mental por ela fornecida. Entendemos que não há signo sem significante e significado assim como não há moeda sem cara e coroa. BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001. p.43.

²⁴ ECO, Umberto. *Op. cit.*, p.59.

De maneira que, *Memorial*, exposto a diferentes olhares, não poderia certamente esgotar a sua significação através de uma única interpretação. Ele extrapola esta condição e adquire, durante a fruição, diversas interpretações, possibilitando assim, uma gama de leituras e de significações. Afinal, como afirma Eco:

A experiência de decodificação torna-se aberta, processual, e nossa primeira reação é acreditar que tudo quanto fazemos convergir para a mensagem está de fato nela contido. Pensamos, assim, que a mensagem 'exprime' o universo das conotações semânticas, das associações emotivas, das reações fisiológicas que sua estrutura ambígua e auto-reflexiva suscitou.²⁵

Durante a análise estética, o interpretante deve assumir, segundo Eco, uma atitude questionadora diante do objeto que contempla. E, partindo da forma, este deveria elaborar para si questionamentos, na tentativa de entender o processo construtivo da própria mensagem. Nesse sentido, a mensagem estética deve ser uma,

mensagem que me faça oscilar entre informação e redundância, que me obrigue a perguntar o que quer dizer, enquanto nela vislumbro, por entre as brumas da ambigüidade, algo que, na base, dirige a minha decodificação, é uma mensagem que começo a observar para ver como está feita²⁶.

Interpretar a mensagem estética implica em percebê-la não apenas como forma que exprime o momento terminal do seu processo de figuração, mas, sobretudo, como um estado latente, capaz de gerar novas e diferentes interpretações. Isto porque:

a forma estabiliza-se enquanto processo porque esta encontrou sua própria conclusão, o entendimento, a compreensão e a interpretação que dela se faz, no entanto, somente podem ser

²⁵ ECO, Umberto. *Ibidem.*, p.59.

²⁶ ECO, Umberto., *Ibidem.*, p.54.

verificados voltando a percorrer o seu processo formativo, ou seja, voltando a possuir a forma em movimento e não através da sua contemplação estática.²⁷

Entender, compreender e interpretar *Memorial* implica então em verificar seu processo formativo. Adentrar no seu processo construtivo para vivenciá-lo novamente. E como se colocar, literalmente, na condição de Caetano de Almeida é quase impossível, pode-se então superar parcialmente esta impossibilidade através de uma aproximação histórica, na qual, o processo construtivo e a implicação social do elemento estético, possam ser percebidos. Na interpretação de *Memorial* deve-se considerar também os conflitos, as tentativas e as incertezas vivenciadas pelo artista durante a construção da pintura. Estes, certamente são de grande valia, uma vez que:

assim como o artista, com base nos pontos de partida não organizados ainda, adivinha o resultado que eles postulam, também o intérprete não se deixa dominar pela obra tal como fisicamente se lhe depara no final de um processo mas, colocando-se no início do processo, procura apreender a obra como devia ser ...²⁸

Exposto no saguão da biblioteca e comunicando-se plasticamente com os mais diversos olhares, *Memorial* busca ser interpretado, entendido. Ao dar vida às formas, Caetano de Almeida as torna acessíveis às infinitas possibilidades de interpretações dos seus interpretantes.

Possíveis, frisamos bem, porque a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem; e infinitas não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se

²⁷ ECO, Umberto. **A Definição da Arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972. p.28.

²⁸ ECO, Umberto. *Ibidem.*, p.28.

coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser.²⁹

Finalmente, considero que a interpretação estética é o exercício da empatia intersubjetiva, onde as semelhanças culturais dos comportamentos humanos estão presentes. Trata-se, ao meu ver, da interação de experiências culturais, que não é outra coisa mais que a necessidade de comunicação entre os homens. Dai, o estado de empatia estética pressupõe ser o instante de abertura das personalidades envolvidas no processo. Um processo, através do qual, é possível aproximar-se das intencionalidades e comportamentos tanto do artista como do espectador.

A expansão para a arquitetura e para a cidade.

Entende-se que a arquitetura se refere às unidades construídas dentro de um domínio espacial maior: esfera do urbano. E que a primeira diz respeito às características formais e funcionais próprias dos edifícios, limitando-se a uma abordagem individual, enquanto que a segunda amplia seu grau de atuação inter-relacionando os edifícios construídos com o seu entorno espacial, bairro ou cidade.

Por outro lado, os projetos arquitetônicos, supostamente preocupados em satisfazer funcionalmente necessidades de abrigo, moradia, educação, lazer, circulação ou transporte, definem, inicialmente na prancheta, quais e como seriam os espaços a serem ocupados, utilizados e habitados. Posteriormente, levantando-se muros de concreto materializam-se os projetos nas construções. Assim, uma vez edificado, o prédio se separa

²⁹ ECO, Umberto. *Ibidem.*, p.31.

fisicamente do seu entorno espacial para particularizar-se e funcionalizar-se como espaço autônomo. Todo edifício, portanto, demarca seu próprio espaço, que responde funcionalmente a um fim específico.

Vejamos o prédio da biblioteca do Umuarama. Tentemos refletir sobre alguns aspectos relacionados à sua forma e à sua função. Começemos pelo hall de entrada, onde, ocupando a totalidade de um dos muros, *Memorial* se confunde com eles. Dá-nos a impressão que a pintura também sustenta a laje. Assim, além de integrar-se visualmente ao espaço, *Memorial* desta vez se funde estruturalmente ao hall de entrada principal.

O hall é visivelmente transitado e as necessidades dos seus usuários modificam, de certa maneira, o uso que dele se faz. Alguns usuários cruzam o espaço em direção à biblioteca, outros saem dela e atravessando em diferentes direções o recinto, se dirigem a outros edifícios do campus. Canalizando e direcionando diversos percursos, o hall não só orienta para o interior da biblioteca, oferece também outras possibilidades de deslocamento. Embora seja principalmente um espaço de circulação e distribuição espacial, este também é o lugar no qual, ocasionalmente, grupos de estudantes se encontram, estudam em volta de uma mesa, se reúnem envolvidos em improvisadas e descontraídas conversas. O saguão é simultaneamente espaço de distribuição e de permanências.

Baseados, nestas observações funcionais, poderia-se então definir o saguão como um espaço multifuncional que satisfaz as mais variadas demandas dos seus usuários? Em parte sim, mas considero esta uma conclusão precipitada que não amplia a reflexão proposta, restringindo-se apenas a uma abordagem puramente funcional do recinto.

A característica multifuncional do saguão vai além da pura funcionalidade, não responde unicamente aos diferentes modos de uso do espaço que dele se faz. O caráter multifuncional também é, certamente, consequência

da indefinição formal do seu próprio espaço, uma vez que a ambigüidade espacial do recinto dificulta identificar uma função específica para o mesmo. Como seria possível definir formalmente o saguão? Poderia ele ser definido como um espaço interior que recebe, abriga e protege seus usuários? Ou como um espaço exterior ao edifício, sujeito às intempéries climáticas?³⁰

Mais do que um espaço interior, o saguão é uma espécie de vestíbulo, de lugar intermediário entre o interior e o exterior³¹, onde os limites espaciais não estão claramente definidos. Parece-me que o saguão é o lugar das ambigüidades: funcionais, formais e espaciais.

Suas amplas galerias abrem-se como braços de concreto estendidos e convidam o transeunte cálida e placidamente a entrar. Uma vez dentro dele, no entanto, ainda é possível ver a rua, e senti-la muito próxima, parecendo que ainda se continua nela apesar de se saber que já se está no interior do edifício. No saguão experimenta-se uma sensação de indefinição espacial. Estando nele, está-se fora ou dentro da biblioteca?

Parece-me que esta sensação de indefinição espacial é também gerada pela própria configuração formal e espacial do prédio. O edifício é formalmente composto por dois espaços bastante diferenciados funcionalmente. Um deles o saguão, o outro a biblioteca propriamente dita ou espaço estrito para leitura e estudo.

³⁰ Aqui, vale a pena comentar a apreciação dada por J. Teixeira Coelho Netto em relação à classificação dos espaços interiores e exteriores, pois, segundo ele, “é necessário rechaçar a tendência que consiste em considerar essa questão como ingênua e já solucionada e, em particular, a tendência para considerar o Espaço Interior como o domínio da arquitetura e o Exterior como pertencendo ao urbanismo. Pelo contrário, essa questão sempre esteve e continua em pé na Teoria da Arquitetura”. COELHO NETTO, J, Teixeira. **A construção do Sentido na Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.31.

³¹ Para Bruno Zevi, o observador pensa e incorre freqüentemente em dois grandes equívocos durante a interpretação espacial da arquitetura: “(1) que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor; 2) que o espaço não somente é o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura”. E acrescenta que estes equívocos devem ser imediatamente superados, pois, segundo o autor, a “experiência espacial própria da arquitetura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado ‘vazios’, isto é, tenha criado espaços fechados. Se no interior de um edifício o espaço é limitado por seis planos (por um soalho, um teto e quatro paredes), isto não significa que não seja igualmente espaço um vazio encerrado por cinco planos em vez de seis, como acontece num pátio ou numa praça”. ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.25.

O ambiente de leitura é claramente delimitado e definido pelo muro que o cerca, enquanto que o saguão é apenas um espaço sutilmente integrado ao prédio. Ambos espaços, apesar de separados fisicamente por uma extensa parede se justapõem formalmente através dela e interligam-se visualmente por meio de uma porta instalada no próprio muro. O muro, elemento da separação física entre eles, não impede, no entanto, que a justaposição destes outorgue unidade visual ao prédio, uma vez que a porta, único elemento de comunicação espacial entre eles, é de vidro, e a sua transparência possibilita a integração e unidade visual entre estes dois espaços.

Talvez por isso algumas vezes possa parecer que o saguão e o espaço de leitura se tocam, que um avança sobre o outro, que se interpenetram. Nesse momento, subitamente intui-se que não somente pessoas se encontram ali, tem-se a impressão de que o próprio saguão se estende até adentrar na biblioteca ou que ela sai ao seu encontro. Parece, portanto, que, assim como seus usuários, ambos espaços misturam-se e encontram-se também no mesmo lugar, no saguão³². Trata-se certamente de um encontro apenas visual, porém sugerido pela ausência de limites espaciais, de barreiras visuais entre o interior e o exterior da biblioteca.

Além de espaços fechados ou abertos, na arquitetura também existem espaços semi-fechados ou semi-abertos. Pertence a estes últimos grupos, qualquer espaço denotado virtualmente.

Penso que o saguão é um espaço denotado virtualmente. E que esta condição formal intensificaria ainda mais a sensação de incerteza espacial experimentada no seu interior. O saguão se apresenta ora fechado, ora aberto. Nele, a projeção das bordas da laje sobre a superfície do chão sugere a presença de um longo muro que

³² Contestando o caráter de oposição, ao qual, geralmente, são submetidas as categorias de Espaço Interior e Espaço Exterior; Texeira Coelho afirma: “de fato, não há exterior sem interior e vice-versa. Quando comparados um em relação ao outro, se deveria falar antes em complementação: são com as duas faces de uma moeda, e se faltar uma a moeda não pode existir”. COELHO NETTO, *Op. cit.*, 1993, p.33.

separaria a rua do prédio, o exterior do interior. Porém, trata-se apenas de uma projeção, de um limite espacial sugerido, que não se apresenta e não o define fisicamente.

Fechado e aberto, talvez semi-fechado e semi-aberto ao mesmo tempo, não sei ao certo. Só tenho uma certeza: o saguão transita ambigualmente entre as categorias do dentro e do fora, do interior e do exterior.

Aberto e sem muros de concreto, o saguão projeta-se virtualmente desde o interior do prédio e propaga-se, estendendo-se gradualmente na emaranhada trama urbana até fundir-se nos mais variados espaços da cidade. O saguão, lugar de intermediações sociais e espaciais e também de indefinições espaciais, projeta-se na sua ambigüidade, inter-relacionando assim, o arquitetônico e o urbano.

Espaço de circulação, lugar de intermediações e de encontros, o saguão, espaço multifuncional, supera os limites espaciais entre o dentro e o fora, entre o interior e o exterior. Lugar, onde a virtualidade formal impera e a incerteza de localização espacial se instá-la. E, estando nele, o transeunte sente-se na rua e na biblioteca ao mesmo tempo. Sensação de simultaneidade espacial que responde à sua própria natureza multifuncional. Um lugar indefinido, por isso ambíguo. Interno e externo, arquitetônico e urbano.

Memorial no espaço urbano.

A biblioteca do campus Umuarama da UFU é um espaço público, é também patrimônio federal. Esta condição poderia-nos levar, por um lado, a uma única e precipitada conclusão: a biblioteca é um espaço público construído dentro de outro espaço público, encerrando assim a discussão. No entanto, a reflexão não se esgota aqui, uma vez que o prédio, apesar de estar locado dentro deste espaço público, satisfaz necessidades particulares dos seus usuários, ou seja, cumpre funções específicas, próprias e particulares. Neste processo, ele particulariza

sua função diferenciando-a das outras funções urbanas próprias do espaço circundante, portanto, o prédio da biblioteca do Umuarama, não só delimita seu espaço, mas também o particulariza com uma função própria. Apesar de estar inserido nesta grande área pública, o prédio torna-se um espaço particular e privado.

Mas, afinal de contas, ele é público ou privado? Penso que em lugar de tentar defini-lo por oposição a uma destas categorias, talvez seja melhor contemplá-lo como um elemento construído que transita entre ambas³³. Entendê-lo como uma construção que apesar de tentar definir claramente seus espaços interiores e exteriores, se apresenta ambígua, fundindo, assim, as categorias do público e do privado. É através desta fronteira de indefinições formais e funcionais que a biblioteca manifesta a sua ambigüidade, transitando entre as esferas do urbano e do arquitetônico³⁴.

À margem desta apreciação, o certo é que a biblioteca é um elemento de referência espacial, não só para os servidores públicos que ali trabalham, mas também para aqueles que a utilizam: estudantes, professores, técnicos administrativos, e público em geral. Esta notoriedade, porém, não responde a uma razão puramente funcionalista.

Se olhássemos a biblioteca do Umuarama, não unicamente como bem patrimonial ou elemento arquitetônico funcional, mas também como elemento formal, e a relacionássemos ao seu entorno espacial, poderíamos chegar sem dúvida, a outros entendimentos possíveis.

³³ O próprio Teixeira Coelho Netto se questiona sobre o significado que se atribui ao Espaço Interior e ao Espaço Exterior, e explica que, para este assunto, os “primeiros dados vêm outra vez da antropologia cultural e de disciplinas que dela se alimentam”. Acrescenta ainda que, a “primeira noção da importância fundamental que se extrai desses estudos é a que diz respeito aos diferentes usos que se faz de um certo espaço e aos diferentes sentidos que se atribuem a esses espaços conforme a cultura (o grupo social em questão) e a época. Uma mesma disposição espacial, interior ou exterior, pode ser recebida de modos inteiramente distintos (e mesmo opostos) por dois indivíduos de culturas diferentes”. COELHO NETTO, *Ibidem.*, 1993, p.35.

³⁴ As barreiras, os limites e os marcos definitivos entre o Interior e o Exterior são classificações de uma prática que se deveria abolir, diz Teixeira Coelho Netto. E com isto se contestaria também a classificação de casa ou cidade, como categorias excludentes entre si, uma vez que as mesmas deveriam ser entendidas não como excludentes, mas como elementos em oposição dialética, e nesse sentido, esta “deve ser, com toda evidência, posta em prática e abolidas as barreiras definitivas entre a casa e a cidade”. COELHO NETTO, *Ibidem.*, 1993, p.34.

O prédio da biblioteca é interessante aos nossos olhos, cativa nossa atenção. Ele se diferencia dos outros pela sua requintada particularidade formal, composicional e plástica. A estética do prédio também outorga, portanto, uma certa notoriedade ao conjunto.

Localizada dentro do bairro hospitalar, a biblioteca além de estar rodeada por prédios nos quais funcionam diversos cursos da área biomédica, acerca-se do Hospital do Câncer. Nesta área de circulação intensa, estudantes e familiares de pacientes sobem, descem, transitam por ali, enquanto que numa das paredes do saguão da biblioteca, *Memorial* se oferece aos múltiplos olhares dos eventuais caminhantes.

O edifício e a cidade.

A biblioteca está, formal e funcionalmente, imbricada na teia das relações sócio-culturais da cidade. Faz parte de uma identidade social, a qual, desde a área hospitalar se expande até infiltrar-se nas mais variadas relações do cotidiano urbano.

Estudantes universitários retornam para suas casas, vão para diferentes bairros levando com eles a experiência adquirida na jornada, situação semelhante acontece com os visitantes do Hospital do Câncer e da área hospitalar. Estes, após vivenciarem o lugar e o terem acrescentado em seu repertório de imagens mentais da cidade, retornam também a seus lares. Trata-se de um movimento que não se dá, certamente, num único sentido. Não somente as experiências vivenciadas nesse lugar são levadas com o fruidor, como também são trazidas ao espaço do campus outras experiências sociais, vivenciadas nos mais diversos pontos da cidade.

Nesta movimentação social de fluxo permanente, a biblioteca é o espaço das intermediações ou interações culturais das diferentes experiências sociais que aí se concentram.³⁵

Entre as dimensões espaciais do arquitetônico (prédio da biblioteca) e do urbano (entorno, bairro), há então interações humanas, as quais, de certa maneira, se materializam na própria configuração do edifício³⁶. Trata-se, portanto, de significados formais não limitados a simples efeitos composicionais, plásticos ou volumétricos, mas que dizem respeito a experiências de vida, a interações humanas ou culturais, muitas vezes contraditórias, mas que se expressam e materializam, alterando a funcionalidade dos espaços em jogo, acrescentando-lhes assim, novas significações, novas funções³⁷. Neste processo de (re)significação espacial, as diferentes compreensões de mundo e as ações humanas, como exercício das relações sócio/culturais, cumprem um importante papel.

A biblioteca, além de local de trabalho para muitos servidores públicos é o espaço de estudo, de encontro e de interações dos estudantes. Com o seu uso diário, vai se construindo e fortalecendo uma gama de relações sociais, tecidas não só entre os próprios usuários, mas também entre estes e o espaço que utilizam.

³⁵Embora Peter Burke, no livro *Variedades da História Cultural*, discuta o conceito de Encontros Culturais a partir de escalas geográficas ampliadas: Europa, Ásia, América e Austrália, este conceito pode ser utilizado num contexto local, ou seja, na cidade de Uberlândia. Aliás, o próprio autor afirma que: “Se nenhuma cultura é uma ilha, nem mesmo o Haiti ou a Grã-Bretanha, deve ser possível empregar o modelo de encontro para estudar a história de nossa própria cultura, ou culturas, que devemos considerar variadas em vez de homogêneas, múltiplas em vez de singulares”. BURKE, Peter. “Unidade e variedade na história cultural”. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.257.

³⁶Esta afirmação sobre as interações culturais num espaço comum se justifica no pensamento de Peter Burke quando afirma: “Este exemplo sugere a possibilidade de um empreendimento ainda mais ambicioso: estudar a história cultural como um processo de interação entre diferentes subculturas, entre homens e mulheres, urbanos e rurais, católicos e protestantes, muçulmanos e hindus, e assim por diante. Cada grupo se define em contraste com os outros, mas cria seu próprio estilo cultural (...) pela apropriação de itens dos acervos comuns, juntando-os em um sistema com um novo sentido”. BURKE, *Ibidem.*, 2000, p.259.

³⁷Vale lembrar que os grupos culturais, apesar de terem visões de mundo diferentes, em dados momentos compartilham de valores culturais. Pois, conforme afirma Peter Burke, “A interação de subculturas às vezes produz uma unidade de opostos aparentes. (...) Não vale a pena perguntar se as culturas (...) compartilham outras características, apesar de seus contrastes, conflitos, ...”. BURKE, *Ibidem.*, 2000, p.267.

A interação social, muitas vezes se materializa (re)significando os espaços ocupados. Muitos artistas captam este processo no cotidiano. Sensíveis às transformações do dia-a-dia, eles não são alheios a elas. Ainda que intuitiva ou inconscientemente, os artistas as observam, as apreendem.

Este é o caso de Caetano de Almeida, pintor que em 1995 pinçou do centro da cidade, o Uberlândia Clube, lançando seu olhar e seu interesse a um dos edifícios mais representativos da história local. O artista pintou o Uberlândia Clube num outro lugar: a biblioteca do campus Umuarama. Com esta atitude, o artista desloca para o outro lado da cidade um ícone da história uberlandense. Caetano de Almeida particularizou sua ação sob o saguão acrescentando-lhe um novo elemento visual. Com esta nova visibilidade produzida, o artista (re)significa o sentido e a função do espaço. Além disso, com esta ação que introduz um espaço num outro espaço, o artista problematiza os limites espaciais entre o interno e externo, entre o que é arquitetura e urbanismo, dentro e fora, centro e periferia.

Por outro lado, se a escolha é um ato consciente, que motivos teria Caetano de Almeida para utilizar a biblioteca do Umuarama como suporte da sua pintura? Quais conexões podem ser percebidas entre a pintura instalada na biblioteca e a cidade? Que pressupostos podem ter sido utilizados por Caetano de Almeida para a escolha do tema e da instalação?

Caetano de Almeida e *Memorial*

Caetano de Almeida vive e trabalha em São Paulo, nasceu em Campinas em 1964³⁸, e estudou artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap, de 1983 a 1988, período durante o qual, foi aluno de Evandro Carlos Jardim³⁹ e Nelson Leirner⁴⁰.

Durante o ano de 1984, freqüentou os ateliês de gravura da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dois anos mais tarde, entre 1986 e 1991, desenvolveu um dos mais importantes trabalhos da sua iniciação artística: a série *Bestiário*, na qual, recriando ilustrações de livros e enciclopédias, abordou assuntos relacionados à (re)significação das imagens no universo visual.

Ainda no início de sua carreira, participou do Panorama da Arte Brasileira, realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 1989. Na década seguinte, em 1990, passou a apresentar pinturas saturadas com representações de animais e plantas de intenso brilho cromático, tanto assim, que, em 1993, na galeria Luísa Strina em São Paulo, Caetano de Almeida apresentou a exposição: *Lusco Fusco*. Tratava-se de

³⁸ Muitas das informações referentes à biografia, às exposições, ao histórico profissional do artista, e aos comentários críticos, foram também retiradas do banco de dados da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú, pois, esta, apesar da superficialidade das informações, pertence a uma instituição que, desde o início da década de 1980, tem se preocupado em realizar o mapeamento das artes visuais no Brasil. Até o presente momento, a Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú tem se destacado como uma das mais abrangentes fontes de informação da produção plástica nacional. *Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú*. Disponível < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1301&cd_idioma=28555&cd_item=3>. Acesso em: 10 out. 2008.

³⁹ Evandro Carlos Jardim nasceu em 1935 - São Paulo SP é gravador, desenhista e pintor. De 1971 a 1983 trabalhou como professor de gravura na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado – Faap, neste mesmo período também lecionou desenho e gravura na ECA/USP. Aposentou-se em 1997, mas continua dando aulas e orientando teses no curso de pós-graduação do departamento de artes da ECA/USP.

⁴⁰ Nelson Leirner é artista visual paulistano radicado no Rio de Janeiro desde 1997. Iniciou a carreira na década de 1950 e, desde então, participou de mais de uma centena de coletivas, além de realizar individuais no Brasil e em vários países do mundo e de atuar como professor em cursos de arte por mais de duas décadas.

quatro telas de 180 x 360 cm cada, instaladas duas a duas em um dos cantos da galeria. A simetria espacial foi um dos temas mais explorados pela instalação. A separação das telas, em relação ao solo e ao canto das paredes, mantinha uma correspondência bilateral, de maneira a produzir um efeito de espelhamento entre as duas pinturas de um lado da parede e do outro. A preocupação com o espelhamento e o rebatimento, com a cópia e a reprodução da imagem, evidenciam-se neste trabalho de Caetano de Almeida.



Fig. 7: Caetano de Almeida. *Lusco Fusco*. 1993. Óleo sobre tela, 180 x 360 cm (cada tela). Galeria Luísa Strina, São Paulo.

Ainda na década de 1990, Caetano de Almeida interessou-se pela interpretação, (re)significação e reelaboração, porém, já não de imagens gráficas, mas de referências pictóricas da história da arte. No Museu de Arte de São Paulo (Masp), pode-se observar, entre as obras do acervo, a série de alegorias do pintor francês Jean-Marc Nattier (1685 - 1766), a partir das quais Caetano de Almeida elabora sua obra *As madames*. “São quatro pinturas da metade do século XVIII, cada uma delas representando uma princesa: Louise-Elisabeth, duquesa de Parma, como a terra; Anne-Henriette de France, como o Fogo; Marie-Adélaïde de France, como o Ar e Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France, como a Água”.⁴¹



Fig. 8: Jean-Marc Nattier. *Louise-Elisabeth, duquesa de Parma*. (terra).



Fig. 9: Jean-Marc Nattier. *Anne-Henriette de France*. (fogo).

⁴¹ CHIARELLI, Tadeu. “Panorama 99: O acervo como parâmetro”. In: **Panorama de Arte Brasileira 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p.38.



Fig. 10: Jean-Marc Nattier. *Marie-Adélaïde de France*. (ar).



Fig. 11: Jean-Marc Nattier. *Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France*. (água).

Na 26ª edição do Panorama de Arte Brasileira de 1999, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob curadoria de Tadeu Chiarelli, Caetano de Almeida apresentou, na Sala Nelson Leirner, *As madames*, cópias das referidas pinturas do consagrado artista francês pertencentes ao MASP.



Fig. 12: Caetano de Almeida. *Louse-Elisabeth, duquesa de Parma*. 1999.



Fig. 13: Caetano de Almeida. *Anne-Henriette de France*. 1999.



Fig. 14: Caetano de Almeida. *Marie-Adélaïde de France*. 1999.



Fig. 15: Caetano de Almeida. *Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France*. 1999.

Caetano de Almeida faz cópias das obras do pintor francês, no entanto, por outro lado, não restam dúvidas de que com o auxílio da fotografia e de outros recursos de reprodução de imagens, “milhões de reproduções de retratos, como aqueles das princesas francesas produzidos por Nattier, proliferam no mundo todo”.⁴² O que, para o crítico de arte Tadeu Chiarelli,

é um outro jogo estabelecido pelo circuito de arte: sob a justificativa da divulgação dos bens artísticos e culturais, infestam o ‘mercado paralelo’ de *souvenirs* com imagens de obras originais, deformadas nas cores, dimensões, materialidade, etc... O consumidor sempre frustrado dos museus e galerias compra a imagem, já que sabe que nunca poderá possuir o original.⁴³

No entanto, ainda existe outra opção de compra para esse ávido consumidor, aponta Chiarelli,

Caetano de Almeida, com suas cópias das obras de Nattier, como que devolve ao mercado de arte reproduções ‘mais fiéis’ dos originais. Agora o consumidor está mais perto da realização do seu desejo de posse. Afinal, ali, ao alcance de suas mãos, estão as ‘verdadeiras’ reproduções das pinturas de Nattier: ‘pinturas do século XVIII’ feitas a mão! Pinturas realizadas por um jovem artista brasileiro, com talento artesanal, e que parece saber o que é – finalmente! – um bom trabalho de pintura: muitas horas de trabalho investidas na reprodução de figuras repletas de riqueza, beleza e bondade..⁴⁴

Ironicamente, no entanto, aquilo de que o consumidor não se dá conta – ou que pouco lhe interessa – é que “as pinturas de Caetano de Almeida são cópias feitas a partir de reproduções das pinturas de Nattier, cínicos

⁴² CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.38.

⁴³ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.39.

⁴⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Loc. cit.*

comentários sobre a precessão das imagens, dos simulacros em nossa sociedade, em detrimento de qualquer materialidade”.⁴⁵

Com esta ação, Caetano de Almeida age como uma espécie de delator de uma inconsciente prática comercial de compra e venda de elementos artísticos. Uma prática que vai além da pura comercialização, que toca as questões da originalidade, do simulacro e da interpretação, não somente das obras de arte, mas da própria vida. Afinal, “a preocupação com o desmascaramento e/ou dismantelamento das regras que regem o circuito da arte é uma questão que invade a poética de vários artistas, manifestando-se das mais variadas maneiras. Caberá ao observador estabelecer essas ampliações possíveis”.⁴⁶

Mais recentemente, durante o ano de 2003, Caetano de Almeida realizou a série de pinturas intitulada *Mundo Plano*, a qual parece inspirada “em padrões de tecidos, recolhidos em viagens à França e Índia, e nas obras de (...) Alfredo Volpi, e outros artistas”.⁴⁷ Na série *Mundo Plano*, Caetano de Almeida apresenta composições com formas de caráter ornamental e não-figurativas inspiradas nos padrões e nas seriações das estamparias utilizadas pela indústria de tecidos. Nesta série, o artista, apropriando-se dessas composições, as introduz, através da sua reprodução, no universo institucionalizado das artes. A temática da (re)significação parece não se distanciar do trabalho plástico do Caetano de Almeida, e em 2005 apresentou uma nova série: *Grotesco*, a qual evocava “pinturas da antiguidade romana descobertas no renascimento”.⁴⁸ Pode-se ler na

⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.39.

⁴⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.41.

⁴⁷ Caetano de Almeida, 1964 – Biografia. *Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10 out. 2008.

⁴⁸ Caetano de Almeida, 1964 – Biografia. *Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10 out. 2008.

Enciclopédia do Instituto Itaú Cultural que na opinião do crítico de arte Felipe Chaimovich⁴⁹, desde os primeiros trabalhos o artista discute aspectos da significação da linguagem visual, e especialmente na série Bestiário de 1986, o artista:

apropria-se de um imaginário visual presente em livros para crianças e em manuais de primeiros socorros e de práticas esportivas, cujas imagens são reconstituídas como se fossem reproduções mecanizadas ampliadas, aproximando-se assim do universo da arte conceitual e da arte pop.⁵⁰

Desde 1988, a produção plástica de Caetano de Almeida é matéria de reflexões de importantes críticos e historiadores da Arte do país. Na edição nº 12 da revista paulista *Galeria*, o crítico Agnaldo Farias escreveu uma matéria intitulada O bestiário de Caetano de Almeida.⁵¹ No ano seguinte outra matéria sobre o trabalho de Caetano de Almeida foi publicada, desta vez no Guia das Artes de São Paulo, e sob o título Panorama do equilíbrio, também de Agnaldo Farias.⁵² Pode-se citar também, o texto escrito pelo crítico de arte Tadeu Chiarelli para a apresentação da exposição Beige: Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo, na galeria Luisa Strina em São Paulo, no ano de 1996.

Inúmeras são as exposições realizadas pelo artista, dentre as coletivas podem ser citadas:

1989 - Colônia (Alemanha) - Art Cologne, no Messehalle Koeln;

⁴⁹ Nascido em Santiago do Chile em 1968, Felipe Soeiro Chaimovich é curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 2002. Atua também como crítico de arte do jornal *Folha de São Paulo* desde 2000 e é professor de história da arte contemporânea e crítica de arte na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

⁵⁰ Caetano de Almeida, 1964 – Comentário Crítico. *Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10 out. 2008.

⁵¹ FARIAS, Agnaldo. “O bestiário de Caetano de Almeida”. *Galeria*: revista de arte, São Paulo: Área Editorial, n. 12, p. 102-105, 1988.

⁵² FARIAS, Agnaldo. “Panorama do equilíbrio”. *Guia das Artes*, São Paulo: Casa Editorial Paulista, v. 4, n. 16, p. 154 – 159, 1989.

1989 - São Paulo SP - 20º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP;

1998 - Berlim (Alemanha) - No Limite da Forma, no Instituto Cultural;

1999 – São Paulo SP – 26º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/SP;

2000 - Modinagar (Índia) - Khoj Internacional Artist, no International Institute of Fine Arts;

2005 - São Paulo SP - 29º Panorama da Arte Brasileira, no MAM/SP;

2006 - São Paulo SP - Coleção Gilberto Chateaubriand, na Pinacoteca do Estado.

No entanto, dentre as exposições coletivas realizadas por este artista duas merecem um especial destaque, no âmbito deste trabalho:

1995 - Uberlândia MG - Arte na Cidade, na Universidade Federal de Uberlândia;

1996 - Uberlândia MG - Arte no Hospital, Hospital da Universidade Federal de Uberlândia.

Devido à importância da sua produção plástica, este artista suscita reflexões, textos e críticas, os quais são publicados nos mais diversos meios de comunicação. Caetano de Almeida continua trabalhando, produzindo, continua expressando através dos seus trabalhos plásticos, sentimentos, idéias e, sobretudo, sua visão de mundo, seus valores culturais. Porém, como pesquisador interessado em pensar *Memorial*, não apenas como elemento estético, mas também enquanto manifestação cultural inserida na trama urbana da cidade, pergunto-me sobre os possíveis motivos que levam um artista a propor e a elaborar elementos plásticos, noutras palavras, a fazer arte.

Segundo o historiador da arte Henri Focillon, todo artista trabalha sobre a natureza, porém, partindo de dados que a própria experiência vivida lhe oferece, e neste processo fenomenológico revigora seu espírito, apelando ao instinto bruto, abrindo-se às impressões fugidias. O resultado? Formas e elementos estéticos com características particulares. Nesse sentido, o artista,

não fabrica uma coleção de sólidos para um laboratório de psicologia, antes cria um mundo, complexo, coerente, concreto, e, pelo fato de esse mundo se encontrar no espaço e na matéria, as suas dimensões e leis não são apenas as do espírito em geral, mas dimensões e leis particulares. (...) A forma é sempre, não o desejo de acção, mas a acção⁵³.

Todos sonhamos, diz Focillon, e nos nossos sonhos encadeamos circunstâncias, confrontamo-las ou simplesmente as justapomos coerentemente ou não. Seres, natureza e espaços também fazem parte dos nossos sonhos. Neles somos atores ou pintores involuntários de paisagens, cenas pitorescas ou urbanas. Organizamos para nós próprios técnicas e soluções possíveis, acertamos os mais sutis e expressivos detalhes. Porém, mesmo sonhando, somos auxiliados pela nossa memória, esse variado repertório de experiências e de possibilidades.⁵⁴

E, do mesmo modo que o sonhar acordado faz germinar as obras dos visionários, a educação da memória cria em certos artistas uma forma interior que não é nem a imagem propriamente dita, nem a simples recordação, e que lhe permite escapar ao despotismo do objecto. Mas essa recordação assim “formada” possui desde logo qualidades particulares; uma espécie de memória invertida, feita de omissões calculadas, trabalhou nela. Omissões calculadas visando que fins e de acordo com que medidas? (...) Sentimos instintivamente que a vida das formas no espírito não é decalcada da vida das imagens e das recordações.⁵⁵

⁵³ FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001, p.73.

⁵⁴ FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.74.

⁵⁵ FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.74.

Por outro lado, assim como expressa Herbert Read, penso que a Arte é “sempre perturbadora, permanentemente revolucionária”,⁵⁶ e o artista, ao enfrentar a realidade, traz de volta uma novidade, um símbolo novo, uma nova visão de vida.

Sua importância para a sociedade não é a de expressar opiniões recebidas ou dar expressão clara aos sentimentos confusos das massas: essa função cabe ao político, ao jornalista, ao demagogo. O artista é aquilo que os alemães chamam de ein Rüttler, um perturbador da ordem estabelecida.⁵⁷

Caetano de Almeida visitou Uberlândia em 1995 para participar do projeto Arte na Cidade na Universidade Federal e, sendo artista, pode-se pensar que trabalhou a partir de dados que a própria experiência lhe ofereceu, que a cidade lhe ofereceu, porém, sempre através de ações calculadas e auxiliadas pela sua memória, como afirma Focillon. Sempre buscando um fim: o elemento estético. No seu caso, *Memorial*.

Na ocasião do projeto, Caetano de Almeida adotou como tema da sua proposta plástica o edifício do Uberlândia Clube. E, considerando a afirmação de Herbert Read, de que todo artista ao enfrentar a realidade a interpreta para introduzir nela um novo significado; pode-se pensar que Caetano de Almeida, ao enfrentar o edifício e o cotidiano de Uberlândia, o interpretou como elemento arquitetônico inserido no urbano, para depois, através de *Memorial*, resignificá-lo enquanto valor cultural, afirmando assim, em sua obra plástica, aquilo que diz Herbert Read, o artista é *um perturbador da ordem estabelecida*.⁵⁸

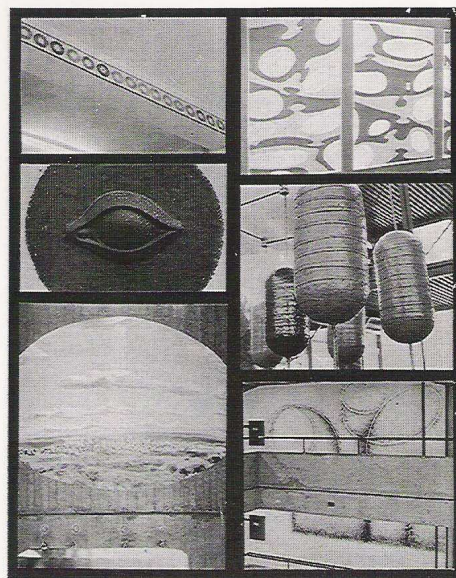
⁵⁶ READ, Herbert. **Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p.27.

⁵⁷ READ, Herbert. *Ibidem.*, p.27.

⁵⁸ READ, Herbert. *Loc. cit.*

O EVENTO E A CIDADE

A R T E . N A
C I D A D E



2 4 A 2 8 D E A B R I L D E 1 9 9 5

Fig. 16: Capa Catálogo *Projeto Arte na Cidade*, 1995. Preto e branco: 21 x 29,7 cm.

Arte na cidade e seus diálogos

O projeto Arte na Cidade aconteceu entre os dias 24 e 28 de abril de 1995 conglomerando artistas plásticos de São Paulo e Uberlândia. As Bibliotecas dos campi Santa Mônica e Umuarama da UFU, a Biblioteca Pública Municipal, o Bloco 1I da UFU (onde funcionava o curso de Artes Plásticas, hoje curso de Artes Visuais); e o Centro Administrativo de Uberlândia receberam durante o evento intervenções plásticas de destacados artistas. Arte na Cidade, uma iniciativa do então Departamento de Artes Plásticas da UFU e da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, contou com a curadoria de Tadeu Chiarelli⁵⁹ e Luciana Brito⁶⁰.

Arte na Cidade foi apresentado como o início de uma idéia ambiciosa, no catálogo do evento, destacou-se também a importância do projeto enquanto meio de socialização das artes plásticas, indicando que o evento ofereceria à comunidade mesas redondas e *workshops* que tratariam de temas relativos às Artes Plásticas e às instalações de obras de arte em espaços públicos. Também no mesmo catálogo, a comissão organizadora informou que as intervenções plásticas urbanas, produzidas durante o projeto, passariam automaticamente a fazer parte de um acervo público⁶¹.

⁵⁹ Além de crítico de arte, Tadeu Chiarelli é professor na USP de História da Arte no Brasil. Foi colaborador no jornal "O Estado de São Paulo".

⁶⁰ Luciana Brito tem formação nas Artes Plásticas e desenvolve um trabalho dirigido à organização e produção de eventos e projetos na área de arte urbana. Desde o ano de 1994 ela está empenhada num projeto inédito de catalogação informatizada de exposições e coleções de arte contemporânea, utilizando os recursos mais avançados de computador. Nesse trabalho ela faz o levantamento de acervos para órgãos públicos e para particulares.

⁶¹ ARTE na Cidade. Uberlândia: UFU, 1995. s/p. (catálogo do evento).

O evento contou com a participação de dois artistas da cidade: Assis Guimarães e Mary di Iório, e quatro artistas de São Paulo: Ana Maria Tavares, Iran do Espírito Santo, Mônica Nador e Caetano de Almeida. Os objetivos do projeto foram expostos no texto de apresentação do evento, publicado no catálogo:

A realização deste projeto visa gerar reflexões em torno da produção artística contemporânea e suas interações com a cultura local e nacional. Visa ainda estabelecer a troca de informações e a relação participativa de artistas e críticos de arte de outros Estados com a comunidade universitária uberlandense em geral. Através de debates e mesas redondas será propiciada a todos a oportunidade de participar de discussões de questões e possibilitarão a convivência com o fazer artístico e com o processo de criação de cada obra de arte.⁶²

Ao que parece, o evento não contou com significativo apoio da imprensa local. Durante todo o mês de abril, mês em que foi realizado o projeto, surgiram apenas três matérias jornalísticas. No dia 21, três dias antes da abertura, o jornal *O Triângulo*, através da manchete “Projeto Arte na Cidade uniu Prefeitura e UFU”, apenas destacava a importância do apoio oferecido pela parceria destas instituições públicas a esta iniciativa cultural. Informações detalhadas sobre a programação das palestras, sobre os temas a serem discutidos nas mesas redondas e sobre os palestrantes convidados, são praticamente impossíveis de serem encontradas. No corpo do texto, a notícia somente informava, entre outros assuntos já mencionados, que durante o evento seriam ministradas seis oficinas:

A escultura a partir da consciência do corpo, professora Ana Maria Tavares. Pintura, professor Assis Guimarães. Releitura em Arte, professor Caetano de Almeida. A repetição da Imagem, professor Iran do Espírito Santo. Cerâmica Contemporânea, professora Mary di Iório. Comportamento Oriental e Produção Contemporânea no Ocidente com a professora Mônica Nador.⁶³

⁶² PAES LEME, Shirley (coord.). *Arte na cidade*. Curadoria Tadeu Chiarelli, Luciana Brito. Uberlândia: UFU, 1995. [18] p., il. P&b.

⁶³ *Projeto Arte na Cidade uniu Prefeitura e UFU. O triângulo*. Uberlândia, 21 abr. 1995, p.3.

No último parágrafo, a matéria anunciava a palestra *Arte para um espaço específico* com o professor Tadeu Chiarelli da USP, a realizar-se no dia 25 às 19hs no anfiteatro da Biblioteca do Campus Santa Mônica.

Se por um lado, a imprensa local antecipou uma “chamada” para anunciar o início do projeto, por outro, durante a realização do mesmo ficou praticamente ausente, a não ser pelo aparecimento de um pequeno anúncio no qual, mal se pode ler: (...) *acontece, aqui em Uberlândia, projeto Arte na Cidade, em logradouros públicos da cidade* (...) ⁶⁴. O anúncio, cuja dimensão se aproxima à de um *band-aid*, foi publicado no dia 26 e dentro da coluna social do jornal O Triângulo, transparecendo assim, ao meu ver, uma atitude de desinformação ou desconsideração por parte da direção do jornal. De certa maneira, ela revela o grau de incompreensão dos redatores em relação às propostas anunciadas pelo projeto, uma vez que o evento Arte na Cidade, anunciado num minúsculo espaço da coluna social, foi apresentado por jornalista não identificado na nota, como habitualmente são mostrados os espaços de lazer e entretenimento da “alta sociedade” uberlandense - como se o evento artístico/cultural fosse mais um desfile de moda de verão, para os dias quentes da cidade.

A cobertura jornalística mais ampla, séria e informativa, somente aconteceu no último dia das atividades. Em 28 de abril, dia do encerramento, surgiu uma única matéria no jornal Correio, a qual, além de oferecer informações sobre os objetivos do projeto, sobre os palestrantes e artistas participantes e sobre a programação do evento, confirmava Shirley Paes Lemes, artista plástica e professora do Departamento de Artes Plásticas da UFU, como a coordenadora do projeto.

A matéria publicou também uma entrevista concedida pelos curadores Tadeu Chiarelli e Luciana Brito, para o jornal. Perguntado sobre o critério adotado para a seleção dos artistas participantes do projeto, Tadeu

⁶⁴ Sem autor. Sem título. *O triângulo*. Uberlândia, 26 abr. 1995, Caderno social, p..3.

Chiarelli respondeu: *Os artistas de fora e locais foram previamente selecionados e, (...) um dos critérios utilizados na escolha foi o fato de eles terem uma carreira consolidada e facilidade para usar de forma interessante os espaços públicos.*⁶⁵ Referindo-se ao futuro das obras construídas durante o projeto e à relação que as mesmas estabelecem com o contexto urbano, o crítico declarou, "Essas instalações passarão a pertencer ao acervo público e a forma com que foram feitas guarda uma característica particular com o ambiente".⁶⁶ Isto porque, segundo Chiarelli, as propostas plásticas haviam sido produzidas a partir de discussões e reflexões sobre a cidade e, quando relacionadas à configuração espacial urbana, comportam-se como esculturas expandidas, instaladas no espaço da cidade. Para o curador, esta condição, espacial e escalar, havia sido fundamental nas escolhas dos lugares para a instalação das propostas, já que a escolha, segundo ele, pressupõe uma sintonia entre o artista e o espaço por ele escolhido⁶⁷.

Durante a entrevista, a curadora Luciana Brito lembrou também que o projeto Arte na Cidade não era uma idéia original, uma vez que já haviam ocorrido projetos de arte urbana em outras cidades e países. Em relação à metodologia e à programação do projeto, Luciana disse: "O trabalho não tem nada de teoria e as discussões acontecem a partir dos problemas que surgem no próprio fazer".⁶⁸ Enquanto isso, referindo-se à produção de trabalhos plásticos urbanos, Chiarelli apontou: "virou uma modalidade institucionalizada e no mundo inteiro há artistas que só trabalham com essas intervenções. A exemplo da brasileira Regina Silveira, (...) o francês Daniel Buren, o venezuelano Jesus Soto e o norte-americano Richard Serra".⁶⁹

⁶⁵ GUARANY, Ana. *Projeto Leva a Arte aos Espaços Públicos*. Correio. Uberlândia, 28 abr. 1995, Caderno "Revista", p.15.

⁶⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Apud*. GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15. (grifo nosso)

⁶⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Apud*. GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁶⁸ BRITO, Luciana. *Apud*. GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁶⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Apud*. GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

A matéria também informa que durante a palestra “Arte para um espaço específico”, ocorrida no dia 25 de abril, o professor Tadeu Chiarelli apresentou um panorama do processo de expansão da escultura tradicional em direção ao espaço urbano, argumentando que: "Se antes a escultura era um objeto que ficava em locais fechados, hoje ela pede emprestado uma série de outros atributos artísticos e se insere em espaços diversos do cotidiano".⁷⁰

Já no final da entrevista, o crítico fez alguns comentários sobre as obras que acabavam de ser produzidas e instaladas. Sobre o trabalho de Assis Guimarães, declarou que o artista utilizou uma parede curva do interior do Terminal Rodoviário, adequando, assim, o elemento arquitetônico à sua idéia. “São espaço e artista dialogando”,⁷¹ destacou Chiarelli.



Fig. 17: Assis Guimarães. Sem Título. 1995. Pintura. Rodoviária, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira.

⁷⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Apud.* GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁷¹ CHIARELLI, Tadeu. *Apud.* GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

Por outro lado, referindo-se à pintura mural de Caetano de Almeida, artista que, segundo Chiarelli, estaria desenvolvendo através da pintura uma pesquisa sobre os vários códigos da visualidade contemporânea, comentou: *O artista transferiu para um quadro os elementos arquitetônicos de ornamentação do interior do Uberlândia Clube. Ele observou os aspectos tridimensionais e jogou-os num espaço pictórico.*⁷²



Fig. 18: Caetano de Almeida. *Memorial*. 1995. Pintura. Biblioteca Umuarama/UFU, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira.

⁷² CHIARELLI, Tadeu. *Apud*. GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

Finalmente, referindo-se a Iran do Espírito Santo e à sua obra instalada em diversos espaços públicos, a qual chamou de "olhos subversivos", o curador paulista comentou: "Ele transa essa coisa do olhar e a arte dele é uma subversão desse ato. A sua proposta é levar a pessoa a encontrar um olho que a olha, numa tentativa de discutir essa ação mecânica".⁷³

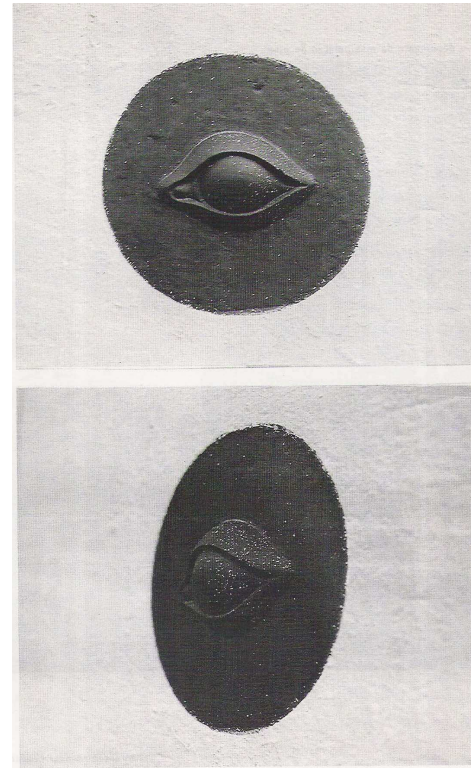


Fig. 19: Iran do Espírito Santo. Sem Título. 1995. Pintura. Vários pontos da cidade, Uberlândia. Foto: Marlúcio Ferreira.

⁷³ CHIARELLI, Tadeu. *Apud*. GUARANYNS, Ana. *Ibidem.*, p.15.

Por último, os curadores finalizaram a entrevista anunciando: *O projeto está só no começo e terá continuidade em breve.*⁷⁴

Arte na Cidade foi, com efeito, como assinala o catálogo do evento, um projeto inovador, porém, inovador para a cidade de Uberlândia. Esta condição não ofusca, no entanto, a brilhante iniciativa que trouxe, pela primeira vez para Uberlândia, discussões e propostas plásticas relacionadas à temática urbana. Reflexões que já vinham sendo realizadas em diversos países do mundo, e que o próprio Chiarelli confirmou quando na entrevista concedida para o jornal Correio, comentou que intervenções urbanas, através de elementos artísticos, já eram práticas institucionalizadas em vários países do mundo, antes da realização do projeto Arte na Cidade.⁷⁵ Por outro lado, a frase: “A idéia do projeto, admite a curadora Luciana Brito, não é original e ocorre há muitos anos em outras cidades e países”⁷⁶, publicada na mesma matéria jornalística, reitera também, o caráter não inovador do evento. Uma condição não inovadora que, ao meu ver, estaria relacionada à realização, com repercussão nacional, de um projeto anterior: Arte & Cidade em São Paulo.

Arte & Cidade - SP como referência

Arte & Cidade se iniciou, segundo o curador do evento Nelson Brissac Peixoto⁷⁷, durante a gestão de Ricardo Ohtake na Secretaria Estadual de Cultura SP, e tem como finalidade refletir as interações sociais e

⁷⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Apud.* GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁷⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Apud.* GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁷⁶ GUARANY, Ana. *Ibidem.*, p.15.

⁷⁷ Nelson Brissac Peixoto é doutor em Filosofia pela Universidade de Paris, professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e curador do projeto Arte & Cidade.

espaciais na esfera urbana⁷⁸. Este projeto possui consolidada tradição de repercussão nacional e internacional; porem, neste texto, apresento, apenas alguns comentários sobre as duas primeiras edições.

No primeiro trimestre de 1994, um antigo e abandonado matadouro da Vila Mariana foi escolhido como local para a realização da primeira edição do projeto Arte & Cidade. No interior do edifício, diversas propostas plásticas discutiam aspectos sociais e espaciais da grande São Paulo, adotando como tema o peso de uma cidade asfixiante. O espaço escolhido foi fechado, isolado, não havendo intermediações de janelas entre ele e o exterior. A idéia era propiciar uma visita livre de interferências visuais para estabelecer uma comunicação mais direta com os trabalhos plásticos ali instalados.

A instalação do videomaker Éder Santos merece destaque. O artista trabalhou com imagens captadas desde interiores de trens e metrô em altas velocidades⁷⁹.

⁷⁸Informações retiradas do texto “Arte & Cidade, 1998” escrito por Nelson Brissac Peixoto no livro *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*; neste texto, o autor faz uma rápida apresentação do projeto Arte & Cidade. O referido texto, serviu-me também como guia para apresentar, nesta dissertação, alguns aspectos do uso plástico do espaço urbano que considero importantes de serem destacados. PEIXOTO, Nelson Brissac. “Arte & Cidade, 1998”. In: FERREIRA, Glória. (Org). **Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.485.

⁷⁹ Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte & Cidade, 1998. In: FERREIRA, Glória. (Org). *Ibidem.*, p. 485.

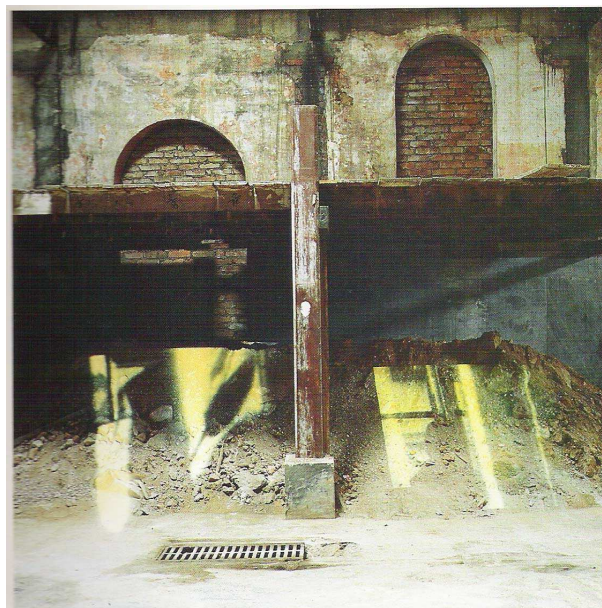


Fig. 20: Éder Santos. *Trem de terra*. 1994. Vídeo-instalação, Matadouro da Vila Mariana, São Paulo.

Após revelar e transferir as imagens captadas para dispositivos de projeção, Éder Santos as projetou no interior do abandonado matadouro. Com esta ação, o artista introduziu no antigo local da Vila Mariana, aceleradas cenas urbanas de uma caótica cidade moderna. Assim, nas improvisadas montanhas de terra se sobrepõem imagens do passado e do presente, enquanto misturam-se as cenas urbanas vindas do exterior à visualidade do próprio local, num entrecruzamento permanente entre passado e presente, entre a ruína e a modernidade, entre o espaço exterior e o espaço interior.

Outras intervenções plásticas também geraram reflexões sobre a historicidade do antigo local. O pintor Marco Gianotti, por exemplo, usou um pigmento abruptamente vermelho para definir o interior de um espaço fechado e sonoro. O que mais chamou a atenção dos visitantes foi o tratamento cromático que o artista deu ao espaço. Pois, à medida que o pigmento secava surgiam sobre as paredes crostas intensamente avermelhadas, como se fossem peles a cobrir um corpo ou a desprender-se dele. No interior da “sala de abate” de Marco Gianotti, a remoção e a superposição de camadas orgânicas agiam progressivamente, enquanto evocavam nos fruidores, possíveis momentos de um passado próximo, acontecidos na historicidade do próprio local⁸⁰.

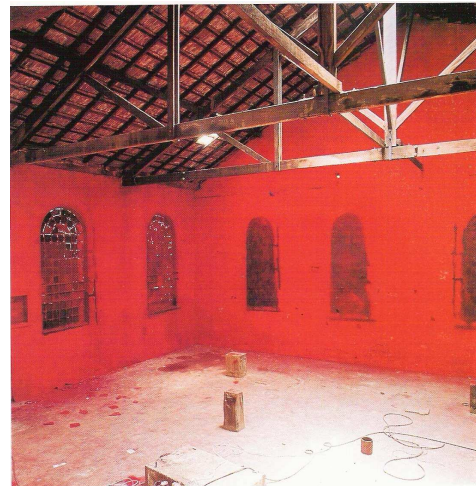


Fig. 21: Marco Gianotti. *Sala vermelha*. 1994. Instalação, Matadouro da Vila Mariana, São Paulo.

⁸⁰ Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996. p.284.

A segunda edição do projeto Arte & Cidade aconteceu no final de 1994, desta vez foi realizado no centro da cidade, no coração de São Paulo. Prédios próximos ao Vale do Anhangabaú e ao Viaduto do Chá foram usados como espaços para intervenções plásticas. Um dos trabalhos mais marcantes, desta edição, foi apresentado pelo fotógrafo Rubens Mano.



Fig. 22: Rubens Mano. *Detector de ausências*. 1994. Instalação, Vale do Anhangabaú, São Paulo.

Tratava-se de uma proposta noturna. Em cada um dos extremos do Viaduto do Chá, bem no alto de uma espécie de torre, o artista instalou holofotes. Uma vez instalados, os holofotes foram direcionados para a calçada, de maneira que produziam dois fechos de luz que se cruzavam ao longo do viaduto.⁸¹ No encontro dos dois

⁸¹ Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibidem.*, 1996. p.41.

fechos de luz, a luminosidade era tanta que não era possível ver algum tipo de sombra no local. Impedidos de projetar sombra, diversos corpos atravessavam o viaduto. Sem registro de presença, sem silhuetas projetadas sobre o chão, corpos etéreos, indivíduos solitários deambulavam na imensidão noturna da cidade.

O projeto Arte & Cidade - SP, desde as suas primeiras edições, e sobretudo, devido à sua temática urbana, não só estimulou muitos artistas a saírem dos seus habituais ambientes de trabalho, mas incitou-os a olhar para a cidade e percebê-la num sentido mais amplo, mais pleno, ou seja, a interpretá-la a partir das pulsantes relações sociais.

O projeto ocorreu em quatro edições sobre os títulos: *Cidade sem janelas* – 1994 no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana; *A cidade e seus fluxos* – 1994 ocupou três prédios da região central: Ed. Guanabara, Banco do Brasil, Eletropaulo, e também o vale do Anhangabaú, o viaduto do chá e as ruas circundantes; *A cidade e suas histórias* – 1997 foi realizada na Estação da Luz, num trecho ferroviário que liga o centro à zona oeste de São Paulo, no antigo Moinho Central e nas ruínas das Indústrias Matarazzo; *Arte & Cidade – zona leste* – 2002, ocorreu na região leste de São Paulo: estação Brás, Parque D. Pedro, Largo da Concórdia, Largo do Glicério, Pari, Radial Leste, Sesc Belenzinho, Rangel Pestana. Local com condomínios habitacionais, espaços abandonados, com proliferação de favelas, comércio de rua e outros modos informais de ocupação urbana.⁸²

Os recentes projetos e propostas de 2006: *Itabira: desenvolvimento, cultura e tecnologia*; e *CIAC – Centro da Indústria, Arte e Cidade de Minas Gerais*,⁸³ continuam propiciando e oferecendo novos olhares e novos mapas urbanos sobre a cidade. Tão diversificados e tão diferentes quanto os artistas proponentes.

⁸² *Arte/Cidade – Grupo de Intervenção Urbana*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>. Acesso em: 04 dez 2008.

⁸³ *Arte/Cidade – Projetos e Propostas 2006*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/ciac.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2008.

A preocupação com o universo urbano, evidenciada tanto no projeto Arte & Cidade - SP como no projeto local, Arte na Cidade relaciona-se às reformulações conceituais pelas quais atravessaram determinados movimentos artísticos nacionais durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. Isto, porque, entre outros motivos, Ana Maria Tavares, Iran do Espírito Santo, Mônica Nador e Caetano de Almeida, artistas selecionados para participar do projeto Arte na Cidade em 1995, vivenciaram indiretamente, através da sua formação artística, as reflexões levantadas pelos artistas da “chamada” “Geração 80”. Esta experiência adquirida possibilitou que os jovens artistas pudessem ampliar a compreensão que tinham em relação aos espaços de exposição, surgindo assim, outras possibilidades de ocupação espacial e de exposição artística em escala urbana. De certa maneira, esta ligação foi confirmada pelo curador do projeto local, Tadeu Chiarelli, quando, referiu-se aos artistas selecionados para o evento e informou que um dos critérios utilizados para tal escolha, esteve condicionado à consolidação profissional de cada artista e, sobretudo, à facilidade demonstrada por eles em usar de forma interessante os espaços públicos.

Caetano de Almeida e sua geração.

O panorama dos anos de 1980 foi marcado pela abertura política e a transição democrática com o final do regime militar e a instituição das eleições diretas em 1984. Naquele momento o país apresentava taxas de crescimento do consumo, sobretudo de produtos relativos à indústria cultural. É também neste contexto, conforme a jornalista e crítica de arte Kátia Canton, que “apoiados por leis de incentivo fiscal, proliferam

exposições de arte de grande porte, espetáculos de teatro, balés. A enorme força dos meios de comunicação de massa influencia fortemente jovens artistas, que formam a chamada Geração 80”.⁸⁴

A produção artística brasileira dos anos de 1980 chegou com uma nova proposta plástica, diferente do movimento artístico anterior. As grandes telas e vigorosas pinturas produzidas na década de 1980 reencontraram-se com o prazer e as emoções provocadas pelos gestos, pelas pinceladas e pela cor, combatendo o tédio e o hermetismo característicos dos movimentos artísticos precedentes: Concretismo e Arte Conceitual.

Contra o posicionamento puramente racional e intelectual da arte, a “Geração 80” formulou questionamentos e realizou ações nos mais diversos âmbitos institucionais. Muitas propostas e intervenções plásticas saíram das instituições artísticas e adentraram na esfera sócio-política como práticas que buscavam compreender a realidade social do momento. A esse respeito, Canton escreve:

essas obras se nutrem de comentários e questionamentos fora do âmbito da arte, que se referem à realidade cotidiana e social brasileira. [...] Substituindo a característica mental da arte concreta e a agenda claramente política que movia a arte conceitual, a arte da geração 80 inclui comentários sociais que estão pincelados às realidades cotidianas, mas se estruturam de formas demarcadamente individuais.⁸⁵

Para o crítico de arte Tadeu Chiarelli, esta nova conduta de questionamento social teria sido gerada e construída ao longo da década anterior, apoiando-se em idéias de artistas e intelectuais das escolas de arte de São Paulo (FAAP e ECA/USP). Segundo ele, os novos hábitos de consumo da sociedade de 1970 e a indústria

⁸⁴ CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: MAC-USP/Illuminuras/FAPESP, 2001, p.24.

⁸⁵ CANTON, Kátia.. *Ibidem.*, p. 52.

cultural, teriam despertado nos alunos posturas e práticas artísticas, as quais teriam desestabilizado certos conceitos, até então instituídos na arte.

O crítico e historiador Walter Zanini, os artistas Regina Silveira, Julio Plaza, Nelson Leirner, Carmela Gross – sempre em contato com outros artistas da cidade e do Rio (entre esses, Anna Bella Geiger) – problematizavam a todo momento para os jovens artistas e futuros profissionais da área de arte os limites e possibilidades do trabalho artístico numa sociedade indiferente e ao mesmo tempo voraz para transformar tudo em artigo de rápido consumo.⁸⁶

Caetano de Almeida, Ana Maria Tavares e Mônica Nador, artistas que executaram propostas plásticas urbanas em Uberlândia durante a realização do evento Arte na Cidade, participavam, já nos finais da década de 1980, destas reflexões e discussões na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), quando ainda eram alunos de Regina Silveira, Julio Plaza e Nelson Leirner.⁸⁷ Assim, era na condição de alunos que os três artistas absorviam as mudanças que perpassavam seu próprio momento histórico.

A “Geração 80”, além de questionar o social a partir de propostas plásticas individuais, estabeleceu um canal de comunicação mais direto com o público fruidor. Nas mostras coletivas: A Pintura como Meio (1983, MAC, São Paulo) e Como Vai Você Geração 80? (1984, Parque Lage, Rio de Janeiro), muitas das telas tematizaram o grafitti e os cartuns, incorporando desta maneira, práticas e representações próprias das “tribos urbanas” de São Paulo e do Rio de Janeiro. Os grandes formatos utilizados por este movimento artístico estariam acompanhando, de certa maneira, as novas formas de comunicação visual que vinham sendo usadas por certos

⁸⁶ CHIARELLI, Tadeu. “Anos 80 e 90”. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Tridimensionalidade: Arte Brasileira do Século XX**. Textos de Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Celso Favaretto, Tadeu Chiarelli e Frederico Moraes. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999, p. 173.

⁸⁷ Cf. RIBEIRO, Marília Andrés. (Org). **Ana Maria Tavares: depoimento**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 13.

setores populares, a fim de encontrar um lugar e serem vistos num mundo que a indústria cultural vinha saturando de cartazes, anúncios, propagandas e *outdoors*.

Com o tempo, a comunicação mais direta, com o acercamento da obra ao espectador, vai se tornando cada vez mais estreita e acabaria estabelecendo uma relação fenomenológica entre obra-espectador. Hoje, trata-se de uma experiência estética interativa, vivenciada no próprio espaço da obra, como é o caso das instalações⁸⁸ propriamente ditas.

A década de 1980 significou um período de mudanças. Grande parcela da produção artística desse período, subversiva a seus próprios códigos estéticos, não somente questionou os parâmetros artísticos vigentes, mas extrapolou o mundo das artes para atingir outras instituições sociais. Muitas obras desse período revelaram, denunciaram e levaram à superfície situações de conflito social. Discursos plásticos proliferaram nos anos de 1980, expressando pensamentos, sentimentos e as ações dos seus autores sobre o cotidiano. Noutras palavras, revelaram o artista enquanto sujeito, enquanto agente construtor da sua própria história.

⁸⁸ “A Instalação é um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes no século XX e início do XXI. Embora já bastante discutida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados de forma incisiva. Como boa parte da produção artística contemporânea a Instalação não permite rotulação única, por seu princípio experimental. A desconstrução de espaços, de conceitos e idéias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra”. Pode-se pensar a Instalação como a Linguagem artística em escala arquitetônica que ocupa literalmente o espaço de uma edificação. Portanto, os espaços interiores de uma instalação podem ter as mesmas dimensões que os espaços arquitetônicos que ocupam, isto é, o elemento plástico e o espaço arquitetônico mantêm a mesma escala espacial. Deste modo, entrar fisicamente dentro deste espaço, significa andar pelo interior da instalação. “A questão do tempo e do espaço é crucial na Instalação, fazendo com que a mesma seja um espelho de seu próprio tempo, questionando assim o homem desse tempo e sua interação com a própria obra”. Cf. <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>. Acesso em: 03 dez. 2008. Alguns verbetes sobre o termo Instalação também podem ser apontados: “Forma de arte, popularizada a partir dos anos 70, em que o artista utiliza a totalidade do espaço expositivo como o seu campo de atuação, ficando o espectador incluído na obra. É, até certo ponto, um desenvolvimento do conceito de ambiente surgido na década anterior”. **Pequeno roteiro da Coleção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão**. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Lisboa, 1996. Além deste verbete, o guia do *Museo Nacional de Arte: Reina Sofia* descreve Instalação como: “Término muy en boga en los años setenta, especialmente en Estados Unidos, para designar a las obras artísticas construídas en las propias galerías de arte o museos, expresamente para una exposición determinada”. LEAL, Paloma Esteban. **Guía del Museo Nacional Reina Sofia**. Madrid: ALDEASA, 1997.

Alguns elementos formais característicos das obras produzidas pelos artistas da “Geração 80” estão presentes no *Memorial*. Através de sua obra, Caetano de Almeida estabeleceu uma comunicação mais direta com o público. Afinal, mesmo não se tratando de uma instalação plástica propriamente dita, *Memorial*, com dimensões em escala urbana, e inserido no saguão da Biblioteca do Umuarama da UFU, estabelece uma relação fenomenológica com os usuários daquele espaço, seus possíveis espectadores. Uma relação na qual se efetiva o encontro e a interação cultural entre o pintor e os espectadores da pintura exposta. Com esta ação, Caetano de Almeida incorpora também, a meu ver, uma atitude política que questiona a existência das “galerias de arte” como únicos espaços de exposição, enquanto manifesta sua intenção de atingir um maior número de expectadores no espaço público da cidade. Através de *Memorial* e do seu discurso plástico, Caetano de Almeida se revela não só como artista, mas enquanto sujeito social que questiona e constrói sua própria história.

Por outro lado, além das estratégias de socialização e do caráter político presentes em diferentes propostas plásticas de muitos artistas da chamada “Geração 80”, a própria produção plástica do movimento, poderia ser também compreendida a partir de outra perspectiva de análise. Através de um enfoque que, em certa medida, se distancia da esfera política para privilegiar o processo de criação e construção artística. Mediante uma retrospectiva histórica que parte da década de 1990 e avança através das décadas de 1960, 1970 e 1980, o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli tenta mostrar como foi se formando uma nova vertente artística que operou sua produção plástica, partindo de apropriações de imagens anteriormente produzidas. Nova vertente artística que o historiador denomina de “citacionista”. Segundo ele, muitos dos jovens artistas, entre eles Caetano de Almeida, que hoje “citam” nos seus trabalhos, consolidadas obras do universo da história da arte, fizeram parte da chamada “Geração 80”.

Uma das características mais marcantes na produção artística dos anos 1990 é o “citacionismo”, aponta Chiarelli, justificando que:

Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa. Essa produção (...) percebe a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas, (...), mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)”.⁸⁹

Estas novas produções, sempre partem do banco de imagens produzido pela humanidade, alerta o historiador, e lembra que no Brasil, em meados da década de 1960 e principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, já se percebe no cenário das artes visuais o uso de imagens de segunda geração na produção de alguns artistas locais.⁹⁰ É justamente nesse mesmo contexto histórico que, “citando” obras do universo da história da arte, porém “instaurando um distanciamento instigante entre autor e imagens, deve-se lembrar de Nelson Leirner, sobretudo de sua peça ‘Altar’, de 66”.⁹¹

Avançando no tempo e continuando com sua análise, Tadeu Chiarelli afirma que nos anos de 1970, mesmo no auge do Conceitualismo e,

quando as tendências à desmaterialização da arte ganham força no país, é perceptível o surgimento de artistas que através da performance, da instalação ou dos novos meios tecnológicos de multiplicação de imagens, encetam um procedimento de ‘volta ao museu’

⁸⁹CHIARELLI, Tadeu. “Imagens de Segunda Geração”. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. p.100.

⁹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.104.

⁹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Loc.cit.*

recolhendo – imagens e/ou procedimentos ligados à antropologia, à história da arte e aos meios de comunicação de massa.⁹²

Entre os artistas deste período histórico com tendências conceituais que trabalham com apropriações de imagens, podem ser citados Marcello Nitsche e Anna Bella Geiger.

Marcello Nitsche, no início de 76, apresenta na Galeria Arte Global em São Paulo uma série de auto-retratos onde o rosto do artista é visto através de estilemas de algumas tendências das vanguardas históricas (expressionismo, cubismo, etc.) e das neovanguardas (pop art, etc.). [...] Anna Bella Geiger, no mesmo período, entre outras atividades ‘desmaterializadas’, procede uma indagadora viagem pela antropologia, propondo situações de auto-identificação com os indígenas brasileiros, por meio da repetição dos seus gestos, apresentados em cartões postais.⁹³

Já no final da década de 1970 surgiu uma nova geração de artistas “citacionistas” no cenário da arte contemporânea, porém, estes estabeleceram uma nova relação com aquele “banco de dados”, “armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje”.⁹⁴ Trata-se de uma geração que vivenciou de maneira mais direta “os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema, etc, [noutras palavras, uma geração de artistas que recebeu] um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias”.⁹⁵

Apesar do esforço das mídias em padronizar a visualidade das imagens, ancorando-se no processo de internacionalização da arte - pois, artistas de todo o mundo passaram a ter uma espécie de “cultura planetária” - a produção artística internacional mesclava imagens do referido “banco de dados” de acordo aos valores culturais

⁹² CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p..105.

⁹³ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.105.

⁹⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.106.

⁹⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Loc. cit.*

de cada região. Assim, o “exercício de escolha sensível de algumas imagens (e não outras)” permitiu uma distinção entre as diferentes culturas do mundo.⁹⁶

Tadeu Chiarelli aponta que no Brasil, na década de 1980, as exposições “Como vai você, Geração 80?”, ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro e ‘Pintura como meio’ realizada no MAC-USP, lançaram uma nova geração de artistas “citacionistas” que, “tentando recuperar a significação da pintura como suporte ainda possível para a arte de hoje, trazia à tona a produção de alguns jovens artistas paulistas”,⁹⁷ entre eles: Ana Maria Tavares, artista que apesar de não possuir tendência “citacionista”, desfrutava, na época, junto a Mônica Nador, a Iran do Espírito Santo e a Caetano de Almeida, das aulas ministradas por Nelson Leirner na Fundação Armando Álvares Penteado. Aliás, este grupo de jovens artistas “paulistas”, geração de Caetano de Almeida, durante muito tempo manteve um vínculo profissional bastante estreito, tanto assim que, durante a década de 1990 participou ativamente de exposições coletivas, porém, na maioria das vezes, sob a curadoria de Tadeu Chiarelli. Coincidentemente, ou não, este grupo de artistas e este mesmo curador foram convidados, em 1995, para participar do projeto Arte na Cidade em Uberlândia.

Para o crítico a apropriação de imagens não era a única tendência significativa entre os artistas jovens de São Paulo, mas parece ser a característica mais marcante da Geração 80, uma vez que nos anos 1990, novos artistas “citacionistas” aparecem e, entre “os ‘novíssimos’ artistas de São Paulo já surgem contribuições apreciáveis para essa tendência – como Edgard de Souza, Caetano de Almeida, Eduardo Duar, Iran Teófilo do Espírito Santo, Paulo Pasta e outros”.⁹⁸ Os “novíssimos” artistas começaram a surgir “demonstrando uma grande

⁹⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.107.

⁹⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.107 – 108.

⁹⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.108.

intimidade com o armazém de imagens citado, intimidade esta daqueles que cresceram e exercitaram suas sensibilidades individuais totalmente imersos nesse contexto”.⁹⁹ Entre artistas e obras, “Caetano de Almeida elege as imagens e/ou linguagens que lhe interessam explorar (sejam os tetos das igrejas coloniais, sejam os painéis decorativos de edifícios típicos da década de 50) com a mesma liberdade com que emprega os mais diversos materiais para a execução dos seus trabalhos”.¹⁰⁰

Caetano de Almeida herdou o espírito político da sua geração, da “Geração 80”, não somente questionou os parâmetros artísticos vigentes, mas extrapolou o mundo das artes para atingir outras instituições sociais. Através de suas apropriações e “citações” das pinturas de Jean-Marc Nattier pertencentes ao acervo do Masp, pôde revelar, denunciar e levar à superfície problemas latentes no mundo das artes. Seu discurso plástico busca expressar, não apenas pensamentos, mas sentimentos e ações políticas sob o cotidiano e, incorporando práticas da pintura mural urbana, apresenta *Memorial*, tematizando o edifício do Uberlândia Clube num espaço público, num muro, num grande formato. Uma intenção de ser visto, uma maneira de encontrar um lugar num mundo saturado de cartazes, anúncios, propagandas e *outdoors*.

Por outro lado, Ivo Mesquita escreveu no catálogo da exposição - Caetano de Almeida na Galeria Luisa Strina - que “as imagens de segunda geração sempre foram a fonte das pinturas de Caetano, revelando as estratégias críticas e cerebrais herdadas do Conceitualismo, associadas a um imaginário Pop”.¹⁰¹ Um comentário bastante pertinente. Porém, ao meu ver, a apreciação mais significativa que Mesquita escreveu em relação ao trabalho de Caetano foi:

⁹⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Ibidem.*, p.110.

¹⁰⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Loc. cit.*

¹⁰¹ MESQUITA, Ivo. “Caetano de Almeida”. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1995. il. P&b. p.3.

Caetano estabelece um jogo com a ambigüidade do significado objetivo das imagens e o subtexto que elas podem conter. Neste caso o artista apropria-se de algo que vasa destas imagens. [...] Trata-se da desconstrução de elementos que já ganharam um status cultural. A associação das imagens entre si, ou o processo como são feitas, joga-as para um território estranho a elas. O artista se faz ácido comentarista, comprometendo a identificação da imagem e do seu significado.¹⁰²

As atitudes e posicionamentos do artista foram, talvez, razões suficientes para que Aracy Amaral, no texto *Visita a Caetano de Almeida*, escrevesse:

Caetano de Almeida trabalha a pintura em estado de confrontação, a mesma atitude em relação à História da Arte, ironizando a problemática da unicidade da obra de arte embora os trabalhos anteriores já tivessem renunciado a relação com sua temática e imagética. Sempre partira de imagens de segunda geração, apropriações de livros, periódicos, dicionários, enciclopédias. Coube-lhe sempre ser o idealizador, autor do conceito, segundo o qual manipulava as imagens reunindo-as em composições pictóricas, ou instalações, (...) Ou seja, Caetano sempre praticou a pintura de forma questionadora.¹⁰³

Uma vez materializada e exposta. Toda obra revela sua espacialidade, sua temporalidade, pois estas se encontram esteticamente articuladas na significância das linhas, das cores e dos volumes. As obras produzidas na década de 1980 não se distanciam desta afirmação, pelo contrário, assim como toda obra ou narrativa plástica, elas também comunicam, e por isso procuram um interlocutor, anseiam por uma interpretação. Assim, os espectadores seduzidos pela espacialidade e temporalidade que as obras da “Geração 80” apresentam, adentram nelas, pois de alguma maneira, como diz Tadeu Chiarelli:

¹⁰² MESQUITA, Ivo. *Ibidem.*, p.4.

¹⁰³ AMARAL, Aracy. “Visita a Caetano de Almeida”. In: **Panorama de Arte Brasileira 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p.190-191.

essas obras resgatam, para nós espectadores, uma dimensão de tempo perdida no contexto de nossas vidas contemporâneas. Elas são como “hiatos temporais”, ou cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos.¹⁰⁴

Dai, seduzido por sua plasticidade, adentro em *Memorial*, na dimensão temporal da obra produzida por Caetano de Almeida em 1995, a qual, apesar de manter características formais herdadas da “Geração 80” e do movimento “citacionista”, expressa, sobretudo, seu próprio tempo. Aventuro-me, então, numa análise estética que, por vezes imersa nas lacunas da nossa história, pretende encontrar e entender as possíveis relações tecidas entre a obra, a cidade de Uberlândia e a sua história.

Memorial, o tempo histórico e a cidade.

Nas ruas de Uberlândia estão materializadas diversas manifestações culturais: Praça Tubal Vilela, Terminal Rodoviário Castelo Branco, edifício do Uberlândia Clube, Centro de Tecelagem (bairro patrimônio), Oficina Cultural, Palácio dos Leões, Igreja do Rosário, Museu Universitário de Arte (MUnA) e, entre todas estas

¹⁰⁴ CHIARELLI, Tadeu. “Anos 80 e 90”. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Tridimensionalidade: Arte Brasileira do Século XX. Op. Cit.*, p. 171.

manifestações culturais, está *Memorial*, mural pintado por Caetano de Almeida no saguão da Biblioteca do campus Umuarama da UFU.

A cidade, então, é o espaço da coexistência de diferentes manifestações culturais e, em certa medida, materializadas e expostas aos diferentes olhares dos caminhantes urbanos, estas contam suas histórias sobre a cidade. Histórias materializadas e construídas no transcorrer do tempo, que modificam o cotidiano urbano, através das ações dos seus produtores.

Diariamente modificamos o espaço. Deixamos marcas, rastros no cotidiano. A cidade materializa nossas ações: “As ruas da metrópole revelam comportamentos que nos ajudam a entender um pouco do que acreditamos ser a construção de algo que talvez possa ser chamado de nova urbanidade”.¹⁰⁵ Esquivamo-nos instintivamente de acelerados caminhantes que durante uma manhã de sábado transitam pelo centro da cidade. Driblamos, andamos, aceleramos o passo, não queremos perder o próximo ônibus. A velocidade da informação e o frenético deslocamento de pessoas alteram as cenas urbanas, estas cada vez mais velozes modificam nossa percepção do tempo e do espaço. A televisão e a *internet* veiculam um sem-número de notícias que invadem nossas casas. Informações que vencem barreiras espaciais em frações de segundo. Acontecimentos longínquos, muitos do outro lado do mundo, chegam até nós instantaneamente. A aceleração da vida condiciona o modo de perceber a dinâmica urbana, a atualiza e imprime um novo caráter à construção imagética da cidade.

¹⁰⁵ALESSANDRI, Ana. “A construção de uma nova urbanidade”. In: SILVA, José B.; COSTA, Maria Clelia L.; DANTAS, Eutógio W. C. (Org.). **A Cidade e o Urbano: tema para debates**. Fortaleza: EUFC, 1997. p.199.

A idéia do tempo está nos mais diferentes âmbitos da vida. É um referencial abstrato de medida temporal que permeia as relações sociais. Ele está no dia-a-dia, faz parte da construção da nossa história. Mas afinal, o que é o tempo? Como defini-lo? Como tempo e história se conectam?

A velocidade do tempo, diz o historiador espanhol Julio Aróstegui, não passa de uma metáfora.¹⁰⁶ Contudo, a sensação de aceleração ou desaceleração do tempo não é apenas um fenômeno psicológico. Segundo o historiador, às vezes sentimos, com efeito, que o tempo transcorre rapidamente, enquanto que em outras ocasiões parece lento e calmo. Isto porque quanto maior é o número de acontecimentos que observamos no cotidiano, maior é nossa sensação de velocidade. Contrariamente, a um escasso número de mudanças, corresponde uma sensação de calma e lentidão.

No entanto, existe diferença entre o tempo do relógio e o tempo dos acontecimentos, explica o historiador e afirma que o tempo histórico não é formado pelo movimento recorrente do relógio, mas pelo número dos acontecimentos-mudança com tempos próprios, internos. Isto é: “a um único tempo cronológico podem corresponder diferentes tempos internos”.¹⁰⁷

Como Aróstegui, penso que as mudanças sociais passam para a história classificadas cronologicamente, sem que esta delimitação temporal, porém, as esgote enquanto significado pleno, total, humano. O “verdadeiro tempo da história é aquele que se mede em mudanças frente à duração”.¹⁰⁸ Acontece que não há, por enquanto, outro referencial físico para medir o tempo histórico. Daí, “o tempo da história deve continuar tendo como

¹⁰⁶ Cf. ARÓSTEGUI, Júlío. “O objeto teórico da historiografia”. In: **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: EDUSC, 2006, p.344.

¹⁰⁷ ARÓSTEGUI, Júlío., *Ibidem.*, p.345.

¹⁰⁸ ARÓSTEGUI, Júlío. *Loc.cit.*

referente externo o tempo dos relógios e dos calendários, que são um veículo para pôr o tempo astronômico ao alcance de nossa compreensão”.¹⁰⁹

Isto significa então que o tempo da história é mais um tempo ‘qualitativo’ do que um tempo ‘quantitativo’? Aróstegui afirma que não, para ele “o tempo da história é ambas as coisas ao mesmo tempo. O tempo da história é tanto esse tempo físico, (...) como esse outro tempo ‘construído’, o tempo que se interioriza no histórico-coletivo e também nos indivíduos como vivência”.¹¹⁰

Com efeito, a História se constitui destas duas categorias temporais, porém, considero que no fazer histórico, o que deveria tornar-se evidente é o tempo construído e interiorizado no coletivo. Afinal, é este tempo qualitativo o que mais se aproxima da significância do acontecimento-mudança, pois é o próprio tempo do evento histórico. De alguma maneira os termos: “tempo interno”, “acontecimento-mudança” e “histórico coletivo”, nos remetem à dinâmica urbana. Pois, o que é a cidade senão uma sucessão permanente de acontecimentos-mudança com dinâmica e tempo próprios, internos?

O tempo histórico de Uberlândia se revela através da mudança permanente do seu cotidiano, e está materializado na própria trama urbana, nas construções arquitetônicas, na Igreja do Rosário, no Terminal Rodoviário Castelo Branco, no edifício do Uberlândia Clube, na Praça Tubal Vilela, e no próprio *Memorial*. Cada um destes elementos culturais funciona como vestígio de um tempo transcorrido, como rastro das transformações ocorridas num dado momento. As obras de arte produzidas durante o projeto Arte na Cidade e instaladas nos espaços públicos da cidade adquirem uma dimensão temporal. Assim, *Memorial*, comporta-se como vestígio de um acontecimento e revela as mudanças sociais ocorridas num dado momento. Memorial

¹⁰⁹ ARÓSTEGUI, Júlio. *Ibidem.*, p. 345.

¹¹⁰ ARÓSTEGUI, Júlio. *Ibidem.*, p.346.

enquanto vestígio materializa o acontecimento-mudança de um momento histórico específico, porém, através de um tempo próprio, de um tempo interno. No entanto, o tempo histórico não está somente materializado nas construções, ele também se denota nas relações sociais, nas ações humanas e na subjetividade dos seus agentes transformadores.

A velocidade do tempo atual e o espaço urbano de inteligibilidade.

Para Aróstegui, as velocidades das mudanças sociais não se apresentam homogêneas em todas as suas partes. “Existem tempos diversos para distintas seqüências de eventos humanos”.¹¹¹ O historiador da arte George Kubler (citado por Aróstegui) afirma que os eventos artísticos não deveriam ser analisados dentro da sua posição cronológica apenas, e sim, compreendidos a partir das soluções qualitativas que estes próprios eventos enfrentaram historicamente nos diversos estilos da História da Arte.

Daí, não nos deve surpreender que uma solução estilística se mantenha entre nós apesar de estar classificada historicamente numa *posição* cronologicamente anterior. Pois não há um tempo único e definitivo para as soluções oferecidas por qualquer movimento artístico. Elas reaparecem constantemente durante o longo processo das transformações históricas, sempre e quando a lógica interna deste novo contexto as solicite.

Na cidade, diversas e permanentes mudanças sociais acontecem. A cidade é o lugar da atomização social, lugar das lutas identitárias entre grupos culturais com temporalidades diversas. Assim como *Memorial* e as obras produzidas durante o projeto Arte na Cidade, existem também em diferentes espaços urbanos de Uberlândia, manifestações culturais que exprimem um tempo interno próprio. Uberlândia é o lugar da complexidade

¹¹¹ ARÓSTEGUI, Júlio. *Ibidem.*, p.346.

multicultural, nela, diferentes grupos materializam simultaneamente suas manifestações culturais, expressando, assim, não somente tempos históricos diferentes, mas tencionados, e, por vezes, imbricados. Porém, apesar da complexidade que Uberlândia apresenta, tentar entendê-la na sua multiplicidade é uma iniciativa sedutora e ao mesmo tempo ambiciosa que evidentemente implica numa árdua tarefa. E, para aproximarmos dos seus tempos históricos, o conceito de “espaço de inteligibilidade” formulado por Aróstegui pode ser de grande valia.

Aróstegui define o “espaço de inteligibilidade” como o “lapso de tempo no qual uma combinação determinada e bem caracterizada de fatores ambientais, ecológicos, econômicos, culturais e políticos, e todos os demais pertinentes, permanece conformando um sistema de algum tipo, cujo modelo pode ser estabelecido”.¹¹² Justifica também que nesta definição poderiam haver sido utilizadas as expressões “lapso” ou “momento” de inteligibilidade. Entretanto, “a expressão ‘espaço’ permite também que a empreguemos em seu sentido literal, de maneira que o ‘espaço de inteligibilidade’ seria igualmente entendido em relação com o espaço ou âmbito, físico ou social, em que a situação histórica que definimos se desenrola”.¹¹³

O conceito de “espaço de inteligibilidade” introduzido por Aróstegui, espacializa sensata e pertinentemente nossa discussão teórica. Uma vez que é possível entendê-lo como sendo o espaço da cidade, porém, entendê-lo como o lugar social onde o convívio cotidiano é marcado por interações políticas, economias e culturais. Interações sociais que Aróstegui chamaria de combinação determinada e bem caracterizada de fatores físico-sociais em uma dada situação histórica.¹¹⁴

¹¹² ARÓSTEGUI, Júlio. *Ibidem.*, p.351.

¹¹³ ARÓSTEGUI, Júlio. *loc. cit.*

¹¹⁴ ARÓSTEGUI, Júlio. *Loc. cit.*

Em Uberlândia, o “espaço de Inteligibilidade” está configurado tanto por fatores físicos: o Uberlândia Clube e o *Memorial*, por exemplo, como por fatores sociais (relações que estes elementos culturais estabelecem com seus próprios produtores e com seus usuários). Assim, um elemento cultural produzido em uma dada época – fator físico – expressa, inevitavelmente, o conjunto de relações sociais tecidas durante a fabricação do mesmo, manifestando assim, seu contexto histórico, seu próprio tempo, seu tempo histórico.

Nesse sentido, se a cidade é uma sucessão permanente de acontecimentos-mudanças, com dinâmica e tempo próprios, é necessário observá-la atentamente para poder identificar quais características destes fatores físico-sociais se mantêm nela, quais desapareceram, e quais surgem como novas maneiras de relacionamento social. Pois, o conjunto destes fatores constitui um particular sistema: complexo, com características próprias e duração intrínseca, histórica.

Pessoas se deslocam pelas ruas com movimentos objetivados, com percursos definidos, diretos, como que destinados a satisfazer um objetivo. Elas rasgam a rua, temos a impressão que durante seu deslocamento selecionam certos aspectos da realidade. Parece-nos que recortam o real para tirar dele apenas as informações mais urgentes. Os atarefados caminhantes urbanos não percebem a materialidade das manifestações culturais da cidade, muito menos os contemplam e fruem delas. Não caminham, “transitam”, quase que competindo com a circulação veicular. Caminham na cidade, mas fora da sua esfera poética. Ausentes aos estímulos que a materialidade das manifestações culturais lhes oferecem, distanciam-se das emoções estéticas dadas pelo “espaço inteligível” de Uberlândia.

Após uma breve caminhada pelas ruas da nossa cidade, ao melhor estilo *flâneur*,¹¹⁵ pode-se observar que as poéticas urbanas em Uberlândia estão se tornando imperceptíveis, talvez devido a uma atitude desinteressada que ofusca não só o valor cultural da cidade, mas seu sentido artístico, suas expressões identitárias. Ou, provavelmente este desinteresse responda, em certa medida, ao processo de aceleração pelo qual atravessa a contemporaneidade,¹¹⁶ traduzido no veloz deslocamento dos caminhantes urbanos. Por outro lado, no entanto, independente destas cogitações, não podemos esquecer que o cotidiano é contraditório, e que por este motivo notamos também que na cidade, certos caminhantes ficam seduzidos por determinados elementos culturais e, em muitos casos, estes os observam detidamente, os contemplam. É curioso, mas a própria cidade revela as diversas maneiras de perceber e usar o seu espaço.

A cidade é um organismo social que revela seus tempos históricos através das identidades dos grupos sociais. Afinal, é imbuídos destas identidades culturais que os sujeitos históricos - através dos seus percursos, conscientes ou não - atualizam e produzem a trama urbana, enquanto seus sonhos projetam uma cidade ideal. Cada qual constrói subjetivamente e “carrega” seu próprio imaginário urbano, nesse sentido, o cotidiano está permeado de ambigüidades socioculturais e políticas.

A produção do cotidiano revela os conflitos humanos, as contradições da sociedade situadas no conjunto de problemas humanos de nossa época. O cotidiano não se restringe às atividades de rotina, nem tão pouco a atos isolados, isto porque, no cotidiano, se realizam as coações e se gestam as possibilidades.¹¹⁷

¹¹⁵ Figura típica do final do século XIX que ao caminhar despreocupadamente pelas ruas da cidade, se alimentava das pequenas descobertas que fazia de outros passantes e aspectos da paisagem urbana.

¹¹⁶ AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994. p. 31.

¹¹⁷ ALESSANDRI, Ana. “A construção de uma nova urbanidade”. In: SILVA, José B.; COSTA, Maria Clelia L.; DANTAS, Eutógio W. C. (Org.). *Ibidem.*, p. 209.

São justamente estas contradições, as que, ao meu ver, poderiam ajudar-nos a entender os acontecimentos-mudança no espaço de inteligibilidade de Uberlândia. Sobretudo porque os agentes transformadores do social carregam, não só imaginários urbanos, mas também formas particulares de perceber e usar o espaço. Assim como Ana Maria Tavares, Iran do Espírito Santo, Assis Guimarães ou Caetano de Almeida transformaram, em dado momento, a visualidade de certas cenas urbanas. Cada um de nós modifica nosso entorno com nossas ações, com nossos modos de viver e usar o espaço da cidade. Assim, no processo de transformação social, dado na efetivação de visões de mundo, os agentes históricos resistem, aceitam ou negociam suas particulares maneiras de vivenciar o espaço urbano.

A cidade atual no universo de uma história cultural.

Além da complexidade social acumulada ao longo do tempo, hoje a cidade mostra uma nova configuração e torna-se um desafio para História. Afinal, através de qual ou quais perspectivas históricas poderíamos abordar a cidade, esse organismo social ou espaço de inteligibilidade capaz de revelar o seu próprio tempo histórico? Através da história social? Da história política? Desde já, antecipo que, a meu ver, a história cultural seria a mais pertinente.

No prefácio do livro “Que é a História hoje?”, David Cannadine escreve que “A história social já não é tão confiante e abrangente como parecia ser nas décadas de 1960 e 1970. Hoje, estabeleceu um programa mais modesto, mais realista (...) – já não é a história da sociedade no seu todo, mas a história de diversos aspectos da

sociedade”.¹¹⁸ E acrescenta que, tanto na história social como na história política, “tornou-se evidente o interesse pelo significado em detrimento das causas, e pela compreensão em detrimento da explicação”.¹¹⁹

Vemos então que a história social limitou-se à história dos diversos aspectos de uma totalidade social que é, com efeito, sumamente complexa, multifacetada e pluricultural. Por isso, tentar simplesmente compreendê-la, sem pretender explicá-la, já é um objetivo mais que satisfatório. Cannadine vai além e afirma que na década de 1960 a “história social parecia determinada a varrer tudo à sua frente, hoje é a história cultural que parece estar em fase ascendente”¹²⁰; segundo ele, a razão para esta ascensão estaria no fato de a história cultural haver sido “a mais beneficiada com o novo interesse pela compreensão em detrimento da explicação”.¹²¹

Por outro lado, no prólogo do mesmo livro organizado por Cannadine, Richard Evans¹²² assinala que os sujeitos históricos comuns estão praticamente ausentes na historiografia dos anos de 1970. E que o indivíduo enquanto sujeito histórico, agente transformador do social, adquire importância apenas uma década depois com a história cultural. Segundo Evans, este e outros fatores como a *virada cultural* teriam despertado o interesse pela abordagem culturalista, pois as questões identitárias teriam sido largamente discutidas durante o século XX e posteriormente intensificadas pela historiografia do início do século XXI. Assim, temas como quem somos e de onde viemos, permitiram o destaque da história cultural numa “época marcada pelo declínio de outras fontes de identidade”.¹²³

¹¹⁸ CANNADINE, David (coord.). **Que é a história hoje?** Lisboa: Gradiva, 2006, p.10.

¹¹⁹ CANNADINE, David. *loc. cit.*

¹²⁰ CANNADINE, David. *Ibidem.*, , p. 11.

¹²¹ CANNADINE, David. *loc. cit.*

¹²² EVANS, Richard. “Que é a História? – Hoje”. In: CANNADINE, David (coord.). **Que é a história hoje?** Lisboa: Gradiva, 2006.

¹²³ EVANS, David. *Ibidem.*, , p.29.

A partir da década de 1980 a história cultural se destaca entre as outras perspectivas da História. Daí, não nos deve surpreender que a inteligibilidade do espaço da cidade possa ser analisada sob as perspectivas de uma história cultural renovada, que definiu sua metodologia de análise a partir das dificuldades metodológicas enfrentadas anteriormente pela história social. Hoje, a história cultural possui uma perspectiva de análise que privilegia o recorte do social, que busca entendê-lo sem pretender explicá-lo, que traz para a narrativa histórica o sujeito construtor da sua própria história, que transforma permanentemente o social com a intenção de definir, estabelecer, oficializar e legitimar a sua identidade.

Os valores identitários de grupos são construídos simbolicamente e se efetivam através de discursos ou representações que buscam, evidentemente, encontrar um lugar no espaço de inteligibilidade urbano. Estas significações construídas são, sem dúvida, objeto de estudo da história cultural, uma vez que sua metodologia de análise privilegia a interação humana, a comunicação e a representação simbólica. Ou como diz Miri Rubim “a interação entre as estruturas de significado – narrativas, discursos – e os modos pelos quais indivíduos e grupos os utilizam e, desse modo, se exprimem”.¹²⁴

Parece, então, haver razões suficientes para pensar que esta história cultural renovada nos permitiria uma maior aproximação com a história da cidade e, sobretudo com o projeto Arte na Cidade e com *Memorial*, pois, a renovação da história cultural valoriza o indivíduo enquanto sujeito histórico, agente transformador do social, como é o caso de Caetano de Almeida. Além disso, Arte na Cidade e *Memorial* tratam de questões identitárias de um grupo social, as quais podem ser melhor abordadas através das propostas de análise da história cultural, as quais privilegiam a interação humana, a comunicação e a representação simbólica.

¹²⁴ RUBIN, Miri. “Que é a história cultural, hoje”. In: CANNADINE, David (coord.). *Ibidem.*, p.112.

Uma afirmação pertinente, uma vez que para o historiador Roger Chartier, a história cultural tem como “principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.¹²⁵ O que supõe, segundo ele, diversos caminhos. O “primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”.¹²⁶ O outro, que é justamente o objetivo da nossa investigação, trata da inteligibilidade das representações do mundo social, ao sentido que elas adquirem num espaço a ser decifrado.¹²⁷

Chartier também afirma que, embora as representações sociais construídas aspirem à universalidade, “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”.¹²⁸ Este é o caso da pintura *Memorial* de Caetano de Almeida, através da qual não só se busca socializar a visão de mundo do seu autor, mas também os valores identitários do grupo social no qual foi construída. Assim como a pintura, a ocupação das ruas pelos congadeiros em Uberlândia, ou a montagem e visitação de uma exposição no Museu Universitário de Arte (MUnA), também podem ser citados como exemplos de expressões culturais próprias de grupos específicos.

Estas manifestações culturais atraem, evidentemente, caminhanes quase sempre ligados por afinidades culturais. O Congado, festa religiosa tradicional em Uberlândia, é celebrado majoritariamente pela comunidade negra da cidade. Uma celebração religiosa que concentra no centro da cidade seus moradores, habitualmente dispersos nos diferentes bairros. É a efetivação de uma prática cultural ligada a significações e valores

¹²⁵ CHARTIER, Roger. “Por uma sociologia histórica das práticas culturais”. In: CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p. 17.

¹²⁶ CHARTIER, Roger. *Ibidem.*, p.17.

¹²⁷ CHARTIER, Roger. *Loc. cit.*

¹²⁸ CHARTIER, Roger. *loc. cit.*

identitários. Situação semelhante observamos no MunA ou no saguão da biblioteca do Umuarama da UFU, quando caminantes interessados na fruição estética se dispõem a contemplar uma pintura. Nestas práticas sociais observa-se que, em certa medida, são os interesses culturais dos grupos que delimitam e organizam o espaço da experiência artístico-cultural.

Trata-se, então, de interesses culturais de grupos, pois as percepções sociais de mundo não são, com efeito, de nenhuma maneira discursos neutros, elas tendem a impor e a legitimar um projeto ou a justificar escolhas e condutas. É por isso que uma pesquisa, sobre as representações sociais deve supô-las sempre colocadas num campo de forças, de concorrências e competições. De maneira que durante o processo de classificação e delimitação das práticas culturais, estas devem ser entendidas como ações culturais permeadas por enfrentamentos sociais. Pois, como diz Chartier, é necessário “considerar estas representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas que têm por objectivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto a dos outros como a sua”.¹²⁹

Por outro lado, observa-se também nas cenas urbanas de Uberlândia, que certos caminantes participam ativamente tanto da festa do Congado, como da fruição de pinturas visitando museus ou espaços onde elas se encontrem. Sem que uma ação anule a outra. Estes caminantes transitam nos diferentes espaços de manifestação cultural, ora delimitando-os, ora compartilhando-os. Preservam e socializam, não apenas seus espaços de representação, mas também seus próprios valores culturais, enquanto se apropriam de outros para (res)significá-los. Uma ambigüidade que se traduz na luta e na resistência, na imposição e na aceitação condicionada. Um conflito cultural dissimulado que persegue a manutenção e socialização de valores

¹²⁹ CHARTIER, Roger. *Ibidem.*, p.18.

identitários, que vive pulsante no cotidiano da cidade. Manutenção de práticas culturais efetivadas com o uso de espaços urbanos. Práticas culturais que possibilitam compreender o espaço de inteligibilidade da cidade.

Representações artísticas e o espaço urbano

Cada um de nós, evidentemente, significa as coisas do mundo de maneira particular. Porém, isto não impede que visões compartilhadas de mundo se aproximem, se reunam e acabem configurando grupos culturais identitários. A arte pública ou urbana é justamente um exemplo deste processo de interpretações e (re)significações do mundo. Diversas representações estéticas - igrejas, estátuas, murais e pinturas - estão espalhadas por toda a extensão da trama urbana. Nesta trama, os artistas enquanto sujeitos históricos se colocam socialmente, afinal, as manifestações plásticas urbanas são maneiras de socializar visões de mundo, de expandir identidades sócio-culturais.

Esta mesma riqueza artística urbana acaba colocando, no entanto, uma séria dificuldade de análise social. Será possível entender o imaginário urbano dentro desta diversidade cultural? Penso que sim, mas primeiro devemos aceitar as representações sociais como não unívocas, ou seja, aceitar, neste estudo, que *Memorial* pode oferecer mais do que uma única interpretação. Esta aceitação, contudo, deve considerar também que as ações, os desejos, os imaginários e as representações de cada um de nós – sujeitos interpretantes - cumprem um papel fundamental na inter-relação das diferentes visões de mundo. Afinal, é a nossa maneira de ver o mundo, a que pode ou não, nos conectar com as representações coletivas de outros grupos sociais que, junto a nós, também constroem o imaginário local. Claro que este processo deve ser encarado como apenas uma tentativa de

compreensão das representações sociais. Pois, trata-se de um complexo imaginário social construído nas tensões dissimuladas do conflito cultural, afinal,

a cidade é o lugar dos conflitos permanentes e sempre renovados, lugar do silêncio e dos gritos, expressão da vida e da morte, da emergência dos desejos e das coações, onde o sujeito se encontra porque se reconhece nas fachadas, nos tijolos ou, simplesmente por que se perde nas formas sempre tão fluídas e móveis.¹³⁰

Por outro lado, se o conceito de Representação se dá na relação entre uma imagem ou objeto que presentifica outro objeto ou idéia, ele implica inevitavelmente a categoria de signo, uma vez que uma coisa significa a outra. Entretanto, existem diferentes tipos de signo “(certos ou prováveis, naturais ou instituídos, ligados ou separados do que é representado, etc)”¹³¹, além disso, o conhecimento social do signo responde a convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa. É por isso que as convenções partilhadas socialmente se diferenciam de grupo para grupo, e isto coloca “uma questão histórica fundamental: a da variabilidade e da pluralidade de compreensões (ou incompreensões) das representações do mundo social”.¹³²

Assim, olhar para a cidade, para sua história, para seu tempo, pressupõe estarmos atentos para a diversidade de significações que a materialidade dos acontecimentos-mudanças nos oferecem, noutras palavras, para as interpretações que possamos fazer dos registros históricos no espaço de inteligibilidade, já que estando nele, estamos naturalmente sujeitos à variabilidade e pluralidade de acontecimentos, transformações, interpretações e compreensões. E, para não incorrer em conclusões precipitadas, a atenção para com o documento é fundamental, sobretudo porque, como diz Paul Ricoeur, a fonte de autoridade do documento, como

¹³⁰ ALESSANDRI, Ana. *Op. cit.*, p.212.

¹³¹ CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p.21.

¹³² CHARTIER, Roger. *loc. cit.*

instrumento dessa memória, é a significância ligada ao rastro.¹³³ Porém, entendendo aqui o rastro como algo que “é visível aqui e agora”, ou seja, apenas como “vestígio”, como marca. Pois, “há rastro porque antes um homem, um animal passou por aí; uma coisa agiu”.¹³⁴

Percebe-se então que o rastro é a materialização de alguma ação humana. *Memorial*, por exemplo. Ele é uma marca deixada pela ação de Caetano de Almeida no espaço de inteligibilidade. Os rastros são materializações de ações humanas motivadas talvez, pela necessidade de caça, de refúgio ou de sobrevivência, e isto não é outra coisa mais do que o registro da própria história. Ou seja, um conhecimento adquirido a partir de rastros, construído através da significação de um passado que permanece preservado em seus vestígios. De maneira que o rastro “combina, assim, uma relação de significância, melhor discernível na idéia de vestígio de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca. O rastro é um efeito-signo”.¹³⁵

Memorial é um rastro, um efeito-signo. Registro de um momento histórico que, como vestígio, pode nos conduzir às possíveis interpretações do seu próprio passado. Por isso, acompanhando Ricoeur, penso que fazer história implica necessariamente em raciocinar a seqüência temporal das ações humanas por causalidade. Numa relação sempre permanente entre a marca e a coisa marcada, entre o signo e o significante diria eu, ou entre a representação e a prática para Chartier.

Por outro lado, o desejo de compreender a cidade exige, necessariamente, entrar no próprio tempo dos acontecimentos-mudanças, no tempo histórico denotado nos mobiliários dos velhos casarões, nas paredes e cúpulas das igrejas, nos coretos das praças públicas. Ou seja, nos vestígios urbanos, nos monumentos, no edifício

¹³³ RICOEUR, Paul. “Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico”. In: **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997, p.200.

¹³⁴ RICOEUR, Paul. *Ibidem.*, p.200.

¹³⁵ RICOEUR, Paul. *Ibidem.*, p. 202.

do Uberlândia Clube e na pintura de Caetano de Almeida, por exemplo, que materializados na trama urbana funcionam como registros históricos, como marcas, como rastros de uma memória. Como historiadores devemos seguir rastros que nos conduzam a determinados tipos de significação, às recortadas e pontuais vias que nos permitam desvelar, mais um pouco, a complexidade do social. Limitarmo-nos a compreender, sem pretender explicar, não implica numa visão reduzida do social, pelo contrário, reflete um posicionamento realista diante das complexidades das esferas sociais.

Nesta arqueologia do passado, no entanto, deve-se considerar, necessariamente, a relação que se estabelece entre o vestígio ou signo-efeito e o contexto histórico no qual este se insere. Assim, uma vez que *Memorial* retrata o Uberlândia Clube, um dos edifícios modernistas mais significativos, dos anos de 1950 e, motivado pela minha curiosidade por conhecer seus momentos de glória e esplendor, abordarei, no terceiro capítulo, a cidade de Uberlândia dos anos de 1950. Proponho, no entanto, uma viagem retrospectiva de relações entre o vestígio ou signo-efeito e o contexto histórico, numa análise que ultrapasse a mera correspondência temporal, que supere a abordagem puramente fenomenológica. Afinal, como diz Paul Ricoeur,

essa convergência de uma noção puramente fenomenológica com os procedimentos historiográficos, que podemos reduzir todos ao ato de seguir ou de remontar o rastro, só pode ser feita no âmbito de um tempo histórico que não é nem um fragmento do tempo estelar nem a mera ampliação para dimensões comunitárias do tempo da memória pessoal, mais sim um tempo híbrido, oriundo da confluência das duas perspectivas sobre o tempo: a perspectiva fenomenológica e a do tempo vulgar.¹³⁶

Nesse sentido, adotando o conceito de tempo histórico de Ricoeur e de Aróstegui, ousou afirmar que entendo o tempo da cidade como aquele que se mede e apreende num processo de mudanças sociais, as quais,

¹³⁶ RICOEUR, Paul. *Ibidem.*, p.205.

ultrapassando a dimensão puramente fenomenológica, inserem o vestígio, rastro ou signo-efeito, como elemento articulador deste processo. O tempo histórico, além de físico ou cronológico é fenomenológico e humanista, sai da esfera pessoal para relacionar o outro, e deve ser medido através das mudanças sociais, não através do calendário, do relógio, enfim, subordinado ao tempo físico.

Assim, entendo a História como a significação das mudanças sociais a partir das experiências fenomenológicas, construída a partir das fontes, dos vestígios, das pistas. Neste processo de significação, no entanto, devemos estar atentos porque, como diz Paul Ricoeur, a significância do rastro “escapa à alternativa do desvelamento e da dissimulação, à dialética do mostrar e do esconder, porque o rastro significa sem fazer aparecer. Ele estabelece uma obrigação, mas não desvela”.¹³⁷ De maneira que *Memorial* indica uma passagem, não uma presença, portanto, uma possibilidade e não, uma certeza. Daí, a necessária e permanente atenção do historiador com o documento ou vestígio no fazer histórico. O historiador deve considerá-lo uma pista, um signo-efeito aberto a possibilidades de significação, que só uma profunda dialética e análise, contextual-fenomenológica, poderia interpretar.

Memorial está intrinsecamente inserido neste processo de significações. Ele faz parte da história da cidade, da seqüência de mudanças sociais que acontecem no cotidiano. Mudanças produzidas por nossas ações, uma vez que cada um de nós, organismo produtor e demarcador de territorialidades, diariamente modifica o espaço. Assim como Caetano de Almeida modificou a visualidade do saguão da biblioteca do Umuarama, modificamos a visualidade do nosso cotidiano, pois deixamos marcas, rastros, conscientes ou não, no cotidiano, o lugar onde manifestamos nossas vivências. Esta é a dinâmica urbana que atualiza e imprime um novo caráter à

¹³⁷ RICOEUR, Paul. *Ibidem.*, p.208.

construção imagética da cidade. A cidade é a sucessão permanente de acontecimentos-mudança com uma dinâmica própria, com um tempo interno. Tempo que se interioriza na vivência individual dos diferentes sujeitos históricos que a ocupam, que a constroem.

A ação artística como expressão política.

O projeto Arte na Cidade deixou marcas no espaço de inteligibilidade da cidade. Marcas de um projeto inovador que se propôs refletir e discutir a temática urbana através de mesas redondas e palestras abertas para a comunidade em geral. Com uma ação socializadora, levou propostas plásticas produzidas durante o evento para diferentes espaços públicos da cidade, entre elas, *Memorial*.

Materializada numa das paredes do saguão da biblioteca do Umuarama, a pintura de Caetano de Almeida converte-se num vestígio histórico que expressa mais do que um simples arranjo composicional de belas formas. Ela expressa um sentimento, uma idéia. A ação de um jovem artista que vivenciou a efervescência política da chamada “Geração 80”. Sendo assim, seria justo então pensar que as marcas deixadas pelo projeto Arte na cidade e pelo artista Caetano de Almeida são meros registros de simples ações? Ou será que uma ação artística pode ter uma conotação política no cotidiano?

A política se “des-socializou”, sugerem Jean-Paul Fitoussi e Pierre Rosanvallon no livro “La nueva era de las desigualdades”. Afirmam que as políticas do Estado francês não podem ser mais orientadas por dados

geográficos ou sociológicos, pois a sociedade se apresenta cada vez mais ilegível. Um fenômeno que hoje chamam de “opacidade social”.¹³⁸

De acordo com estes autores, a sociedade Francesa estaria apresentando uma nova realidade, porém, esta estaria oculta na sua própria opacidade. As instituições públicas não percebem as novas mudanças sociais. Este seria o motivo pelo qual são tratadas de maneira trivial, sem importância, como casos menores, transparecendo assim, uma atitude de descaso e abandono do social, onde a política comporta-se como um conjunto de direitos legais distanciados do cotidiano.¹³⁹

Segundo os autores, os métodos quantitativos habitualmente usados pela sociologia, não funcionam mais, uma vez que não tornam legível a opacidade do social. Se a sociedade não pode ser mais revelada através das ciências sociais, gera-se uma crise na esfera política; afirmam, pois, “una de las grandes funciones de la representación política consiste en producir legibilidad. Hoy en día, esta producción de legibilidad común a las ciencias sociales y la política sufre un desperfecto”.¹⁴⁰

Se a opacidade social impede objetivar as conjunturas econômicas e políticas pelas quais atravessa uma sociedade, na esfera micro os referenciais de comportamentos individuais são impossíveis de definir, uma vez que estes escapam a qualquer tentativa de apreensão ou codificação. Assim, estabelece-se no cotidiano uma sensação de indefinições comportamentais. Para Fitoussi e Rosanvallon, os comportamentos se tornam oportunistas e cada qual ajusta sua conduta de acordo com as circunstâncias.¹⁴¹

¹³⁸ Cf. FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. **La nueva era de las desigualdades**. Buenos Aires: Manantial, 2003. p.28.

¹³⁹ Cf. FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. *Ibidem.*, p.56.

¹⁴⁰ FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. *Ibidem* p.32.

¹⁴¹ Cf. FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. *Ibidem.*, p.30.

As análises sobre a conjuntura social do Estado Francês apontadas por Fitoussi e Rosanvallon, nos permitem afirmar que assim como a sociedade, o âmbito do político também se transformou, adotou um novo caráter. Tanto assim que o social não pode ser mais compreendido através de dados quantitativos apenas. A realidade social tornou-se mais complexa. Adquiriu um caráter simbólico e os elementos materiais que a constituem assumem o sentido que os sujeitos sociais lhes atribuem, estabelecendo assim uma relação intrínseca entre o material e o simbólico, um fenômeno que transita pelos caminhos da História Cultural.

Na verdade, penso que a opacidade do social explicitada pelos autores franceses, não somente oculta a materialidade do social, mas também as suas relações humanas e sua dimensão política-cultural. É por isso que devemos ter clareza que a ilegibilidade do social oculta potencialidades de construção de identidades, tanto individuais como coletivas, as quais, no entanto, apesar de estarem veladas pulsam nas estruturas do social. Trata-se então de valores simbólicos e práticas culturais não revelados - por isso difíceis de perceber e de apreender - que resistem a serem negados enquanto reivindicam, muitas vezes dissimuladamente, espaços de visibilidade na tão ofuscada esfera pública.

Esta nova condição social coloca, sem dúvidas, sérias dificuldades para administrar um país, uma vez que o espaço público encontra-se marcado por um caótico quadro de tensões difusas, geradas pelas diferentes e persistentes reivindicações sociais que, muitas vezes, de maneira desarticulada buscam serem vistas. Mas, não será que esta situação de desespero reflete a intensidade do desejo dos grupos culturais para superar a condição de opacidade na qual se encontram?

Assim, retomando Fitoussi, Rosanvallon e a condição de ilegibilidade social, penso que esta última poderia ser amenizada através da observação do social dentro de um enfoque político-cultural. Para isto, é

necessário entender a sociedade como interação intrínseca e permanente entre as esferas do simbólico e do material, uma vez que ela se explicita nos diferentes modos de vida. Afinal, como diz Hannah Arendt:

o mundo e as coisas do mundo em cujo centro se realizam os assuntos humanos não são a expressão (...) da natureza humana, mais sim o resultado de algo que os homens podem produzir (...) ou seja, coisas, e que os pretensos âmbitos espirituais ou intelectuais só se tornam realidades duradouras para eles, nas quais se podem mover, desde que existam objetivados enquanto mundo real.¹⁴²

Vemos então que a realidade só se torna duradoura com a objetivação de valores simbólicos, mas esta só se concretiza com a participação ativa de cada um dos membros do grupo cultural que busca esta objetivação. E esta participação ativa pressupõe uma ação minimamente política. Daí, analisar a objetivação de valores simbólicos através de uma perspectiva político-cultural é de certa maneira pertinente. Além disso, se a história política goza de autonomia ampla e não é mero reflexo de estruturas econômicas como afirma Angela de Castro Gomes, esta libertação do determinismo econômico pressupõe um trabalho de interpretação dos eventos históricos. Nesse sentido, a própria autonomia da história política abre possibilidades para que os eventos históricos possam também ser analisados a partir de uma perspectiva cultural. Aliás, a própria autora considera que:

a história política tem, de forma intensa e constitutiva, fronteiras fluidas com outros campos da realidade social, especialmente com as questões culturais, na medida em que as interpretações políticas abarcam tanto fenômenos sociais conjunturais – mais centrados em eventos – quanto fenômenos sociais de mais longa duração – como a conformação de uma mentalidade ou ‘cultura política’ de um grupo maior ou menor.¹⁴³

¹⁴² ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 36.

¹⁴³ GOMES, Ângela de Castro. “POLÍTICA: história, ciência, cultura etc”. **Estudos Históricos**, nº17, 1996. p.7.

Por outro lado, e numa outra perspectiva, a produção artística – incluindo aqui todo artefato estético – é um poderoso instrumento cultural de análise social, inclusive bastante reconhecido por Fitoussi e Rosanvallon quando afirmam que:

Las transformaciones de la sociedad francesa no son fáciles de caracterizar. Corresponden a deslizamientos que son sensibles sin estar pese a ello ligados a rupturas manifiestas. Es por eso que el cine logró a menudo dar cuenta de ellas mejor que los trabajos clásicos de las ciencias sociales.¹⁴⁴

Assim como o cinema, as artes plásticas podem auxiliar para ampliar os horizontes de análises do social. Isto porque diferentes artefatos estéticos existentes na trama urbana de Uberlândia, como é o caso das obras produzidas durante o projeto Arte na Cidade e, especialmente, do *Memorial*, podem revelar ou caracterizar as transformações pelas quais atravessou a sociedade em um determinado momento histórico. Trata-se, portanto, de sensibilidades estéticas materializadas no espaço de inteligibilidade, que, por serem sensíveis e históricas, refletem, muitas vezes, as sutis significâncias das relações sociais, tecidas no espaço de inteligibilidade do seu próprio tempo histórico, do seu tempo interno.

Nesse sentido, as representações plásticas produzidas durante o projeto Arte na Cidade, e o próprio *Memorial* conservam uma teia de significações sociais possíveis de serem interpretadas, pela história cultural, certamente. Porém, penso que analisar o projeto através de uma perspectiva cultural imbuída, também, de um espírito político, é uma iniciativa pertinente, uma vez que, como assinala Angela de Castro Gomes:

a história política privilegia, sem sombra de dúvida, o ‘acontecimento’ (político tout court ou não), que não pode ser superestimado nem banalizado, mas sim investido de um valor ‘próprio’ que lhe é em grande parte atribuído/vivenciado pelos seus contemporâneos; tal valor deve ser

¹⁴⁴ FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. *Op. cit.*, p. 39.

resgatado pelo analista, numa dialética entre memória-história cada vez mais considerada e praticada nos estudos político-culturais¹⁴⁵

Por outro lado, o fato do projeto Arte na cidade ser um acontecimento relativamente recente, não o impede de ser abordado pela história política, pois esta vem adotando novos posicionamentos frente às novas demandas sociais. Segundo Angela de Castro Gomes:

A história política sofre, de forma ainda mais radical, uma demanda social pela ‘incorporação’ do tempo presente, embora a ‘nova’ história política não se esgote nem se realize mais plenamente neste território contemporâneo e, portanto, ainda mais marcado pela convivência com a produção dos cientistas sociais, políticos em destaque.¹⁴⁶

A opção por estudar Arte na Cidade a partir de uma perspectiva também política, deve-se ao caráter socializador que o projeto assumiu. Na época, a realização do projeto gerou expectativas de democratização da Arte, porém, será que ele foi efetivamente um veículo de socialização? E as obras produzidas? Será que passaram realmente a fazer parte de um acervo público? Há atualmente, minimamente, uma preocupação de preservação das obras? E afinal, o diálogo entre a produção artística local e a nacional realmente aconteceu?

Outro aspecto político-cultural presente no projeto Arte na Cidade está centrado na figura do artista enquanto sujeito histórico e produtor de novas significações culturais a partir da concreta materialidade do social. Quero assinalar que os artistas participantes interpretaram inicialmente os espaços a receberem intervenções. Posteriormente, com a efetivação das obras, alterou-se o significado dos espaços arquitetônicos

¹⁴⁵ GOMES, Ângela de Castro. *Op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁶ GOMES, Ângela de Castro. *Loc. cit.*

iniciais. Este processo de (re)significações, no entanto, pode ser analisado através da própria materialidade das narrativas plásticas produzidas. A construção de *Memorial*, por exemplo, (re)significou o espaço inicial do saguão da biblioteca do Umuarama, uma vez que a pintura construída na década de 1990 apresenta o Uberlândia Clube, edifício que foi construído na década de 1950. Com esta ação, Caetano de Almeida não só introduz um espaço em outro espaço, o edifício no saguão, mas traz também para o saguão um outro tempo, os momentos de glória do Uberlândia Clube. *Memorial* (re)significou a visualidade do saguão. Hoje, se integra ao espaço numa convivência espacial ambígua e contraditória, porém, equilibrada e harmônica, fruto da própria tensão espacial.

Claro que o estudo do projeto Arte na Cidade traz para discussão elementos culturais de apenas um grupo social. Porém, este, assim como os demais grupos sociais da cidade, também busca visibilidade social, reconhecimento enquanto grupo, ou seja, a legitimação dos seus próprios valores culturais. Ficando, então, assim configurado, um tenso campo de lutas simbólicas, lutas de identidade movidas pelo desejo de impor particulares visões de mundo.

Reitero, portanto, minha convicção que, tanto a perspectiva política quanto a cultural contribuem para uma interpretação mais ampla dos fenômenos sociais conjunturais ou eventos históricos, uma vez que a aplicação de ambas perspectivas, nos permitem obter uma compreensão mais clara das transformações sociais pelas quais atravessa o espaço de inteligibilidade de nossa cidade, seja no passado próximo, ou no mais distante.

A herança cultural, o capital simbólico e a arte como patrimônio.

Obras de arte e construções arquitetônicas, ou seja, elementos culturais, coexistem no espaço de inteligibilidade da cidade. Assim como o Uberlândia Clube e a Praça Clarimundo Carneiro, por exemplo, *Memorial* e outras manifestações culturais materializadas na cidade são também artefatos urbanos, ou seja, elementos culturais construídos no espaço da cidade. Contudo, e apesar de todos eles se encontrarem na mesma condição de artefato cultural, somente alguns deles acabam sendo oficialmente tombados como bens patrimoniais urbanos. Qual o motivo desta ação? Como entender que em um amplo universo cultural, são tombados apenas determinados elementos culturais? Aliás, a pintura de Caetano de Almeida nunca passou a fazer parte do acervo público tão anunciado pela comissão organizadora do projeto Arte na Cidade. E, assim como *Memorial*, muitas manifestações culturais provavelmente esperam pelo tombamento ou por alguma política de preservação.

Penso que é necessário compreender a produção de artefatos culturais como um processo que resulta na configuração de uma herança cultural coletiva, independentemente de ser ou não tombada oficialmente. Nesse sentido, é a partir desta condição que prefiro analisar *Memorial*, percebe-lo como elemento cultural integrante de uma herança cultural desvinculada da oficialização patrimonial, a qual teria uma dimensão mais ampla em relação à categoria de patrimônio. Pois, a idéia de herança cultural incorporaria todo elemento cultural produzido, independentemente do grupo social que o produziu. Para isso, primeiro é necessário ligar a idéia de herança cultural ao conceito de “capital simbólico” formulado por Pierre Bourdieu.

Para o sociólogo, a sociedade apresenta um campo de produção simbólica objetivado na forma de capital simbólico produzido. Nesse sentido, parece-me que o termo “capital” exprimir, portanto, uma idéia de acúmulo

de elementos culturais produzidos por uma dada sociedade, ou seja, pelos diferentes grupos sociais que a compõem.

Por outro lado, penso que é de fundamental importância considerar a idéia de herança cultural, não só como acúmulo de produções simbólicas coletivas, mas, considerá-la também como sendo o resultado das mais simples e evidentes manifestações culturais. E, neste aspecto, a idéia de herança cultural se aproxima do conceito formulado por Bourdieu, sobretudo, porque, quando se refere ao mesmo, o autor afirma que o reconhecimento de sua “legitimidade mais absoluta não é outra coisa senão a apreensão do mundo comum como coisa evidente, natural, que resulta da coincidência quase perfeita das estruturas objetivas e das estruturas incorporadas”.¹⁴⁷

Na análise histórica do espaço de inteligibilidade, a idéia de herança cultural consideraria não apenas as edificações, mas os outros suportes da sua memória: depoimentos dos seus usuários, ou seja, dos seus fruidores. Pois, estes devem ser analisados de maneira conjunta, relacionando os aspectos formais das construções às experiências vivenciadas por seus ocupantes ou eventuais usuários. Para esta tarefa, no entanto, a idéia de herança cultural exige, além da incorporação de novos instrumentos de análise, a atuação de grupos interdisciplinares de profissionais.

Nesse sentido, ao analisar a herança cultural, é importante percebê-la na sua dinâmica intrínseca. A herança cultural não pode ser considerada como mera coleção de bens materiais, separados do dinâmico acontecer coletivo. Ela deve ser estudada como processo contínuo, ligada às transformações da vida social, às ações cotidianas dos sujeitos históricos. A plasticidade dos elementos culturais urbanos funciona como elemento capaz de potencializar novas representações, pois está conectada a um processo de transformações contínuas, de

¹⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand/DIFEL, 1989. p.145.

permanentes reutilizações do espaço de inteligibilidade da cidade. Nesse sentido, a análise da herança cultural urbana não deve limitar-se a abordagens formais, composicionais nem histórico-estilísticas, mas deveria ampliar-se para os diferentes usos que foram feitos dela. Daí, que a análise formal de *Memorial*, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, não basta. Será necessário apresentar, no terceiro capítulo, as reflexões que a obra suscita hoje, através da ligação com o Uberlândia Clube, construído na década de 1950 e com a memória de seus usuários.

Por outro lado, é fundamental também entender a cidade como um grande artefato cultural produzido coletivamente, o qual, devido à dinâmica vida em sociedade, está em permanente transformação. Parece que a cidade se refaz, se transforma num contínuo ilimitado.

Se a cidade é um grande artefato cultural, produzido e vivenciado coletivamente, a herança cultural não pode limitar-se apenas à edificação ou ao monumento isolado. Durante a análise da herança cultural urbana é inevitável perceber as relações que os artefatos culturais apresentam entre si, e com o ambiente urbano, pois ela, a herança cultural, é fruto dessas relações. Então, a ênfase muda, não interessam mais, pura e simplesmente, os valores arquitetônicos, históricos ou estéticos de uma dada edificação ou conjunto, mas, sim, as relações que os “artefatos” ou objetos urbanos estabelecem entre si, com a cidade e seus habitantes.

Outro aspecto importante a ser considerado durante a análise da herança cultural urbana, refere-se às características funcionais e de uso que se estabelecem entre os eventuais usuários e os edifícios ou monumentos da cidade. Pois é necessário perceber a herança cultural sempre relacionada ao significado que a coletividade, através do seu uso, lhe outorga. Nesse sentido, penso que é fundamental aceitar que o significado de algum bem cultural vincula-se ao uso que dele é feito pelos seus usuários.

Além disso, a herança cultural ou capital simbólico é o acúmulo, dentro de um processo dinâmico e em constante transformação, de manifestações culturais, as quais adquirem uma maior significação na medida em que a cada mudança lhes é impresso um novo uso e consequentemente uma nova significação. Ou seja, este processo de construção e reconstrução cultural depende, fundamentalmente, da maior ou menor carga simbólica impressa ao elemento cultural. Pois, penso que, sempre que seu uso for intenso, inferindo-lhe uma maior carga simbólica, maiores serão as possibilidades da sua re-significação, da sua atualização simbólica.

Caetano de Almeida interpretou a espacialidade do edifício do Uberlândia Clube e posteriormente o representou num outro lugar, no saguão da biblioteca do Umuarama. De certa maneira, *Memorial* oferece uma nova interpretação do prédio, a atualização simbólica do seu valor histórico.

O maior grau de interação entre a população e os elementos culturais é de fundamental importância. Pois a (re)significação - ocorre apenas se algum grupo cultural achar conveniente – dos artefatos culturais, capitalizam as visões de mundo dos diferentes grupos culturais, reafirmando assim, o sentimento de identidade da comunidade, o que contribui de alguma maneira para a construção da história local. Por isso, penso que é fundamental que, neste processo de (re)significações, o indivíduo se veja como agente que constrói a sua própria história, que manifesta a sua identidade, sentindo-se ator social que (re)significa a realidade a partir da sua individualidade, do seu projeto de vida, das suas ações cotidianas.

Nesse sentido, penso que nesta complexidade social do mundo contemporâneo, faz-se necessário olhar para Caetano de Almeida e *Memorial*, ou seja, para a sua particularidade, valorizá-la e percebê-la como o elemento fundamental para a construção da herança cultural ou capital simbólico da cidade. Afinal, trata-se de uma herança cultural coletiva que só é possível de ser construída, graças à contribuição de cada uma das

individualidades que compartilham tradições e demarcam territórios na complexa trama urbana da cidade contemporânea.

Parece-me, então, que o tombamento ou não, de determinados elementos culturais, responde, em certa medida, a ações de legitimação e socialização de visões de mundo. E, entendendo a legitimação como uma conquista que pressupõe a sobreposição de uma reivindicação sobre outra. Isto quer dizer então que a busca pela legitimação de um espaço na cidade está permeada por reivindicações, conflitos e interesses?

No livro *O poder simbólico*, Pierre Bourdieu concebe a sociedade como um campo de forças no qual o poder se vê por toda parte. Uma visão pertinente, pois o poder não está mais centralizado unicamente na instituição Estado, nem é imposto somente com o uso da força. Hoje, o poder está pulverizado nas diferentes instâncias sociais e age sutilmente através de coerções simbólicas que, muitas vezes orientam condutas. Um poder que paira na esfera do simbólico e da abstração, por isso difícil de apreender, de identificar ou de perceber. Trata-se de um poder simbólico exercido num campo também simbólico, um campo tensionado por lutas sociais e interesses de grupos que não se explicitam abertamente, mas que agem estrategicamente - não evidenciando, mas deixando transparecer eventualmente suas intenções, suas orientações e ambições políticas, econômicas e culturais. Depois de tudo, como diz Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.¹⁴⁸

¹⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. *Ibidem.*, p. 7-8.

Daí a necessidade de identificar este poder no espaço de inteligibilidade, de fazê-lo reconhecível, trazê-lo para discussão, enfim, tratar de entendê-lo. No entanto, esta tarefa implica em relacionar os interesses sociais dos grupos culturais com o campo do poder simbólico.

Geralmente, um dos principais interesses de um determinado grupo social é preservar e, sobretudo, socializar a sua identidade. Para isto, a imposição de categorias de percepção, muitas vezes é uma ação estratégica consciente, uma vez que o que está em jogo no campo simbólico é uma identidade coletiva que busca visibilidade, ou seja, ser reconhecida pelos outros. “O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”.¹⁴⁹

Com a intenção de impor identidades, as diferentes visões de mundo são representadas através de discursos orais, textuais ou visuais, nos quais as palavras, termos ou imagens são carregados intencionalmente por um efeito persuasivo quase mágico, pois cada um dos grupos culturais busca socializar seus valores. Legitimar-se.

A legitimação das representações culturais permite ao grupo ignorado ou negado, tornar-se visível para os outros e para ele próprio e, sobretudo, pressupõe a luta pela socialização dos seus próprios valores culturais. Uma luta na qual os interesses são vitais, pois é o valor da própria pessoa enquanto identidade coletiva que está em jogo.

Nesta altura da reflexão, é possível afirmar então que a busca pela legitimação de um espaço na cidade está efetivamente permeada por reivindicações, conflitos e interesses? Particularmente, penso que a permanência

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *Ibidem.*, p.118.

e a preservação de certos elementos culturais no espaço urbano, não está relacionada apenas à legitimação de certos valores culturais, mas está também condicionada à aplicação dissimulada de um poder simbólico. Afinal, as lutas de identidade são lutas por classificações, “lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social”.¹⁵⁰

E que melhor lugar, senão a cidade para observar este jogo de poderes? A cidade é a materialização dos acontecimentos sociais, lugar antropológico de um cotidiano produzido através das ações de cada um de nós: sujeitos produtores e demarcadores de territorialidades. Daí:

A produção do cotidiano revela os conflitos humanos, as contradições da sociedade situadas no conjunto de problemas humanos de nossa época. O cotidiano não se restringe às atividades de rotina, nem tão pouco a atos isolados, isto porque, no cotidiano, se realizam as coações e se gestão as possibilidades.¹⁵¹

Após estas considerações e retomando reflexões anteriormente levantadas, me atrevo a pensar que a busca pela visibilidade, através da socialização de artefatos culturais, explicaria, de certa maneira, a atitude política de muitos dos artistas da “Geração 80”, uma vez que, para atingir reconhecimento social enquanto grupo, esses artistas não se restringiram apenas a expressar valores estéticos, mas, ocuparam espaços urbanos, tornaram-se sujeitos das ações simbólicas que buscavam e, ao final das contas, tensionaram o campo do poder

¹⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. *Ibidem.*, p.113.

¹⁵¹ ALESSANDRI, Ana. *Ibidem.*, p.209.

político. Isto, sobretudo, no cotidiano de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde através das mostras coletivas: A Pintura como Meio (1983, MAC, São Paulo) e Como Vai Você Geração 80? (1984, Parque Lage, Rio de Janeiro), vários artistas haveriam tentado, penso eu, não só socializar mas, também legitimar sua particular maneira de ver o mundo.

Passou-se mais de uma década da Geração 80 e, em 1995, uma atitude artística socializadora bastante semelhante à destes artistas, pareceu repetir-se. Porém, desta vez em Uberlândia. Em abril de 1995, o projeto Arte na Cidade buscou socializar obras de arte produzidas dentro do espaço universitário ou por artistas ligados, direta ou indiretamente à academia. Para tal, o projeto adotou a cidade como uma grande sala de exposição aberta ao maior número possível de olhares. Uma atitude esperada, pois, assim como na maioria dos eventos culturais, a comissão organizadora do projeto Arte na Cidade ansiava pela socialização dos trabalhos plásticos produzidos durante o evento, entre eles, *Memorial*.

Estas reflexões que partem do cotidiano e adentram no seu próprio processo de construção, me levam a considerar a cidade como um espaço multicultural, como um campo de luta simbólica por excelência, onde inúmeras territorialidades culturais tensionam sua existência. Afinal, não se trata mais de uma única identidade, mas de diversas identidades a procura de um espaço.

Estas lutas culturais são, no entanto, muitas vezes contraditórias. Depois de tudo, como diz Jesus Martín Barbero, as contradições são expressões de conflitos e não meras ambigüidades. Assim, as lutas e conflitos deveriam ser analisadas como tais, e não como simples ações residuais de diferenciações culturais. Além disso, é preciso dizer que estes conflitos, quase sempre velados, trazem para a superfície a própria racionalidade do político, ou seja, o uso das ações e estratégias políticas no campo do poder. “Afinal, o político é justamente a

emergência da opacidade do social enquanto realidade conflitiva e cambiante, emergência esta que se realiza através do incremento da rede de mediações e da luta pela construção do sentido da convivência social”.¹⁵²

Com esta afirmação, me parece que Martín Barbero aponta, mesmo que indiretamente, uma possível saída para a opacidade do social e a crise do político diagnosticados por Jean Paul Fitoussi e Pierre Rosanvallon. Isto porque Barbero assinala que apesar de estar em crise, o político transformou-se e se revela nas ações de grupos pela legitimação de valores. E acrescenta ainda que as lutas culturais são evidentemente ações políticas que, quando conscientes, são organizadas e mediadas por dirigentes políticos ou mediadores sociais.¹⁵³

Por isso, parece-me mais claro ainda que a relação entre política e cultura está mais imbricada do que nunca, porém, com um novo caráter. Pois os sujeitos históricos surgem não só enquanto produtores de valores simbólicos ou atributos identitários, mas também como sujeitos políticos, mediadores e articuladores de ações que agem na materialidade do social. Neste sentido, *Memorial*, enquanto narrativa plástica, pode ser compreendido como um meio de interação cultural, enquanto que Caetano de Almeida, pode ser considerado não apenas um mero produtor de valores culturais, mas um articulador, um mediador de identidades coletivas. A ação política não se resume à construção de atributos culturais. Nem à estruturação de representações e interpretações subjetivas do mundo. O político é a efetivação das práticas culturais na concreta materialidade do social. São ações políticas concretas que agem nos diferentes níveis das relações sociais.

assim, as relações de poder, tal qual estão configuradas em cada formação social, não são mera expressão de atributos, e sim produtos de conflitos concretos, batalhas travadas no campo econômico e no terreno do simbólico. Afinal, é nesse terreno que se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem.¹⁵⁴

¹⁵² MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p. 294.

¹⁵³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ibidem.*, p.282.

¹⁵⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ibidem.*, p.296.

As esferas do político e do cultural se cruzam permanentemente. Daí a necessidade de uma análise social pautada numa perspectiva antropológica que opere na inter-relação político-cultural. O problema é que, como afirma Martín Barbero, a história das relações entre política e cultura está permeada, de certa maneira, por dicotomias. “De um lado, uma concepção espiritualista da cultura, que vê na política uma contaminação, pela invasão de interesses materiais; de outro, uma concepção mecanicista de política que nada vê na cultura senão o reflexo superestrutural do que acontece de fato em outra parte”.¹⁵⁵

Afortunadamente, esta visão mecanicista de política que identifica o poder unicamente nos aparatos do Estado, nas instituições, nas armas e no controle dos meios e dos recursos – está mudando nos últimos anos. Segundo Martín Barbero, recentes acontecimentos na América Latina parecem apontar um novo entendimento das relações entre política e cultura. É o caso dos países sob regimes autoritários onde a resistência se originou nas comunidades cristãs, nos movimentos artísticos e nos grupos de direitos humanos. Outro fator é a nova compreensão que assumiu o autoritarismo em certos países latino Americanos, nos quais, hoje se entende que mesmo o autoritarismo mais brutal não se esgota nas medidas de força. Pois há sempre uma possibilidade de mudar o sentido da convivência social, transformando o imaginário e os sistemas simbólicos.¹⁵⁶

Assim, analisar a sociedade, através de uma perspectiva cultural que considere as ações políticas dos sujeitos e grupos culturais – agentes transformadores do social - é uma proposta pertinente. Sobretudo hoje, quando a racionalidade do poder se pulveriza simbolicamente nos diferentes níveis do social, deixando assim, de ser unicamente exercido através da força. Hoje, são as representações culturais que tentam impor, através de um

¹⁵⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ibidem.*, p. 298.

¹⁵⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Loc. cit.*

poder simbólico num campo também simbólico, visões de mundo. E, nesses processos de aceitação e resistências, ou seja, de negociações, os sujeitos sociais, agentes ou mediadores políticos, cumprem um papel fundamental.

O projeto artístico Arte na Cidade é, com efeito, um acontecimento local limitado a um determinado grupo cultural, mas esta condição não o esvazia de significação, através dele podemos compreender como as obras de arte, representações culturais ou valores culturais próprios deste grupo, se estruturaram e articularam no campo de poder simbólico. Assim, o contexto histórico do projeto Arte na Cidade possibilita não apenas entender o próprio posicionamento do projeto diante das tensões próprias do campo, mas também amplia nossa visão acerca das possíveis reações dos outros grupos culturais diante das persuasivas e estratégicas representações culturais que alimentam o campo do poder simbólico. Afinal, os grupos culturais aceitam passivamente outras visões de mundo? Resistem a elas? O mais provável é que negociem com elas. De qualquer maneira, o importante é que a partir de um passado materializado pelos artistas ou mediadores culturais, podemos hoje visualizar as tensões enfrentadas por eles num campo de poder cada vez mais dissimulado, por isso ambíguo.

Compreender as representações político-culturais e as tensões sociais na inteligibilidade das lutas simbólicas é, com efeito, uma tarefa ambiciosa. Isto porque é preciso primeiro aceitar que hoje a historicidade do social é muito mais complexa do que aquilo que nossos pressupostos teóricos permitem analisar. Trata-se de um alto grau de complexidade social mediante ao qual, muitas vezes nos sentimos impossibilitados de orientar estratégias de luta política capazes de superarem as atuais injustiças sociais. Sentimos uma espécie de impotência

e frustração perante a complexidade e perversidade do sistema. E isto é, a meu ver, um dos grandes dilemas do nosso tempo. Perece o fim, não encontramos saída.

A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa ‘noturno’. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos.¹⁵⁷

O político não se des-socializou. Pulverizou-se. E permanece opacamente latente nas ações cotidianas de cada mediador político-cultural. As tensões e as ações políticas pulsam imersas na profundidade velada e ambígua de um poder simbólico.

¹⁵⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ibidem.*, p 300.

O MURAL E O CLUBE



Fig. 23: Edifício do Uberlândia Clube. Panorâmica urbana. Foto: Márcio Spalonse. out. 2007.

Caetano de Almeida: aquele que “vive na história”.

Era abril de 1995. O projeto Arte na Cidade estava começando quando Caetano de Almeida disse:

Comecei este trabalho procurando algo marcante dentro da cidade, poderia ser uma pintura, um monumento, etc., acabei encontrando um prédio inteiro, o do Uberlândia Clube, na rua Santos Dumont. O reconhecimento, a observação e a memorização foram os primeiros passos para o início do painel batizado de 'Memorial', executado na biblioteca do Campus Umuarama.¹⁵⁸

O reconhecimento, a observação e a memorização foram, naturalmente, as primeiras ações de Caetano de Almeida ao chegar a Uberlândia. Ele buscou na cidade e buscou porque não a conhecia. A sua condição de estrangeiro o induziu a lançar-se, a sentir e a perceber a cidade, enfim, a conhecê-la.

Ao passear por uma cidade qualquer, associamos as imagens que vemos com as lembranças que temos da nossa própria cidade natal. Assim, recorrendo pela primeira vez as ruas de uma cidade, recordamos como das ruas da nossa “quando a percorríamos em criança para ir à escola, ou quando, mais tarde, passeávamos por ela com a namorada, ou pensamos no incêndio famoso, ou no crime, sobre o qual todos os jornais fizeram reportagem”.¹⁵⁹

Em seus itinerários cotidianos, no seu mergulho urbano, o estrangeiro deixa aflorar a memória e a imaginação, percebendo assim, inusitados detalhes como a luminosidade do céu, as cores das fachadas, a vegetação das praças e o transcurso do tempo estampado nas paredes desbotadas dos mais velhos edifícios. É

¹⁵⁸ ARTE na Cidade. Uberlândia: UFU, 1995. s/p. (catálogo do evento).

¹⁵⁹ ARGAN, Giulio C. “O espaço Visual da Cidade”. **Temporalidade: Memória e Cotidiano da Cidade**. Espaço & Debates: Revista de estudos regionais e urbanos, ano XI – 1991, n°33. São Paulo: Bandeirante, 1991. p.22.

assim, então, que no seu caminhar diário e freqüente, Caetano de Almeida foi-se tornando um “nativo”, um caminhante urbano local familiarizado com as cenas sempre móveis da cidade.

A respeito do espaço urbano e do caminhante, Michel de Certeau observa que a organização espacial da cidade oferece, por um lado, um conjunto de possibilidades (um local no qual é permitido circular, por exemplo) e por outro, um conjunto de proibições (um muro que impede prosseguir). E afirma que diante de uma destas situações, o caminhante urbano pode, ou não, atualizar estas possibilidades e proibições.

Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (...) o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas somente algumas das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios).¹⁶⁰

Contudo, o caminhante urbano não só opta por um percurso dentro da cidade. Ele também extrai fragmentos do enunciado da cidade para atualizá-los secretamente, em sua mente, seus pensamentos e seus desejos, enquanto que o caminhante/artista, quando motivado, muitas vezes os representa e atualiza plasticamente, na criação de imagens em fotografias, desenhos e pinturas.

“Existe uma retórica da caminhada”, diz Certeau. “A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente a arte de moldar percursos”, assim como a linguagem ordinária, esta “arte combina estilos e usos”.¹⁶¹ Trata-se, com efeito, de uma analogia pertinente entre a construção da oralidade e a construção dos trajetos urbanos, no

¹⁶⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. v.1 Petrópolis: Vozes, 1994. p.178.

¹⁶¹ CERTEAU, Michel de. *Ibidem.*, p.180.

entanto, esta analogia poderia incorporar também a linguagem plástica, pois, esta, ao final de contas, devido a sua própria natureza, nos fornece as ferramentas mais adequadas para “moldar” os diferentes trajetos urbanos.

Caminhando pelas ruas de Uberlândia, Caetano de Almeida pode ter moldado imaginariamente seu percurso e, durante sua caminhada, pode também eventualmente ter associado detalhes, relacionava às recordações vindas da cidade da sua infância, adolescência. Mas uma coisa é certa, o passeio urbano lhe permitiu certamente conhecer um pouco da cidade. Claro que com esta curta experiência, ele não pôde, naturalmente, conhecer Uberlândia e, menos ainda, a sua história. Mas, por outro lado, os elementos dispostos no contexto urbano puderam sim, oferecer-lhe informações capazes de suscitar inferências sobre o passado histórico da cidade. Daí, motivado pelas pedras e as cinzas urbanas, isto é, pelos seus indícios, ele pôde intuir e sentir o passar do tempo, momentos de uma história construída em Uberlândia.

Michel de Certeau explica que muitas cidades apresentam elementos urbanos cada vez mais esvaziados de significado. E, referindo-se a certos marcos urbanos parisienses, diz:

Postas em “constelações” que hierarquizam e ordenam semanticamente a superfície da cidade, as palavras (Borrégo, Botzaris, Bougainville ...) perdem aos poucos o seu valor gravado, como moedas gastas, mas a sua capacidade de significar sobrevive à sua determinação primeira.¹⁶²

O autor afirma que, assim como Borrégo, Botzaris e Bougainville, muitos outros nomes que denotam pontos de referência espacial nas cidades estão despidos de significação, de reminiscência e valorização do passado, e isto os faz carecerem de sua característica mais fundamental: a historicidade.

¹⁶² CERTEAU, Michel de. *Ibidem.*, p.185.

A Place de la Concorde não existe – dizia Malaparte – é uma idéia’. Seria necessário multiplicar as comparações para explicar os poderes mágicos de que dispõem os nomes próprios. [...] Ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste do seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. (...) Nomes que no sentido preciso deixaram de ser ‘próprios’.¹⁶³

Segundo Spielraum¹⁶⁴, estas terminologias despidas de significação, muito longe de descreverem uma falta, de denotarem um vazio, elas o criam. Deste modo, abrem clareiras e permitem que se faça o “*jogo da re-significação*” num sistema de lugares definidos. Assim, é autorizada a produção de um espaço em “*jogo*” num tabuleiro composto por diversos elementos culturais.

Caetano de Almeida adentrou na trama urbana da cidade e extraiu dela fragmentos do seu enunciado, isto lhe permitiu (re)significar e atualizar uma narrativa urbana a partir das primeiras observações que fez da cidade e dos seus lugares,

das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões postais. Ou ainda dos seus nomes, capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira de suas ruas. É por meio desses indícios (...) que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares.¹⁶⁵

Memorial apresenta um tratamento cromático e formal que confirma o "achado" do artista. As massas de cor e as formas carregam sim, uma memória. Isto porque, as tonalidades cromáticas do degradê ciano, quase monocromático, nos remetem à colorida luminosidade azul dos ornamentos do vitral da fachada e dos frisos no teto no interior do Uberlândia Clube. Por outro lado, a sinuosidade da linha representada no painel e que delimita

¹⁶³ CERTEAU, Michel de. *Ibidem.*, p.185.

¹⁶⁴ SPIELRAUM apud CERTEAU Michel. *Ibidem.*, p. 186.

¹⁶⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996. p.23.

as formas bidimensionais, se assemelha enquanto gesto, às bordas curvas e arredondadas das figuras do vitral e dos frisos no interior do edifício.



Fig. 24: Vitral da fachada do Uberlândia Clube. Foto: Márcio Spalonse, out. 2007.



Fig. 25: Salão Nobre do Uberlândia Clube. (detalhe do teto) Foto: Dino Gozzer, jan. 2009.

“Todos sonhamos”, diz Henri Focillon, e explica que nos nossos sonhos, inventamos não apenas um encadeamento de circunstâncias, mas também seres humanos, natureza e espaços autênticos. Eventualmente, somos como pintores ou dramaturgos e organizamos imaginariamente um museu de obras-primas.¹⁶⁶

Também a memória coloca à disposição de cada um de nós um variado repertório. E, do mesmo modo que o sonhar acordado faz germinar as obras dos visionários, a educação da memória cria em certos artistas uma forma interior que não é nem a imagem propriamente dita, nem a simples recordação, e que lhe permite escapar ao despotismo do objecto. Mas essa recordação assim “formada” possui desde logo qualidades particulares; uma espécie de memória invertida, feita de omissões calculadas, trabalhou nela. Omissões calculadas visando que fins e de acordo com que medidas? (...) Sentimos instintivamente que a vida das formas no espírito não é decalcada da vida das imagens e das recordações.¹⁶⁷

Focillon explica que “como o artista, trabalha sobre a natureza, com os dados que a vida psíquica lhe fornece”, ele sente revigorar-se, abrindo-se às impressões fugidias, por isso quebra antigos modelos e “mistura o xadrez à lógica, mas tais comoções e tumultos do espírito não têm outra finalidade que não seja inventar formas novas”.¹⁶⁸

O artista não produz uma simples coleção de sólidos, diz Focillon. Ele cria um mundo, “complexo, coerente, concreto, e, pelo fato de esse mundo se encontrar no espaço e na matéria, as suas dimensões e leis não são apenas as do espírito em geral, mas dimensões e leis particulares”.¹⁶⁹ Além disso, a forma não é o desejo de ação, mas a própria ação do seu criador, afirma Focillon.

¹⁶⁶ FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001. p.74.

¹⁶⁷ FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.74-75.

¹⁶⁸ FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p.72-73.

¹⁶⁹ FOCILLON, Henri. *Ibidem.*, p. 73.

Se o artista, na proporção da sua grandeza, enfrenta sempre o desconhecido, e como resultado desse enfrentamento traz de volta uma novidade, um símbolo novo, uma nova visão de vida, a arte é sempre perturbadora, permanentemente revolucionária, afirma, por outro lado Herbert Read.¹⁷⁰

Memorial de Caetano de Almeida, não é a imagem propriamente dita do Uberlândia Clube, nem a imagem da sua simples recordação. *Memorial* escapa ao despotismo do objeto representado, como quer Focillon, ele possui qualidades particulares, omissões calculadas. Caetano de Almeida, abrindo-se às impressões fugidias, inventa uma nova forma e cria um mundo, complexo, coerente e concreto. *Memorial* não é o desejo de uma ação, mas a própria ação do seu criador. Não é uma simples ação plástica, mas uma ação que por estar materializada no espaço de inteligibilidade, interage com as outras manifestações plásticas da cidade.

O Uberlândia Clube como Lugar Antropológico no espaço de inteligibilidade.

Caminhando pelas ruas das cidades percebo que diferentes áreas urbanas apresentam espaços onde a coexistência de diferentes culturas, de distintas identidades se evidencia. Parece que a idéia de identidade nacional, estadual ou, mesmo municipal, está cedendo cada vez mais espaço para as diferentes identidades culturais que aí habitam. Trata-se de identidades urbanas, áreas de periferia, locais residenciais, lugares sociais construídos, territórios de interação social. Estes lugares identitários, muitas vezes demarcados, Marc Augé os denomina de “Lugares Antropológicos”, e referem-se:

àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a que ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja.¹⁷¹

¹⁷⁰ READ, Herbert. *Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p.27.

¹⁷¹ AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas: Papirus, 1994. p.51.

Os lugares antropológicos, pelo próprio fato de expressarem a identidade cultural de um grupo social no espaço de inteligibilidade, revelam momentos históricos, os quais, materializados arquitetonicamente, podem ser narrados pelos diferentes elementos semânticos ainda existentes em cada uma das edificações da cidade. Em Uberlândia, pelo portão de madeira envelhecida da Igreja do Rosário, pelos requintados ornamentos dos casarões do Fundinho, pela superfície arredondada, lisa, transparente e espelhada do Edifício Chams, assim como também, pelos elementos plásticos detalhadamente trabalhados no exterior e interior do Uberlândia Clube. Tudo isto nos faz pensar que "nas cidades, os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento".¹⁷²

Os relevos do Uberlândia Clube são símbolos que comunicam, ou melhor, encarnam momentos da história da cidade. Símbolos matéricos, dos quais Caetano de Almeida se apropriou para interpretá-los, representá-los e rerepresentá-los. Talvez com a intenção de trazer de volta um passado aparentemente esquecido, o desejo de presentificar um momento da história da cidade.

A pintura no saguão da Biblioteca do campus Umuarama representa relevos arquitetônicos que “testemunharam” o brilho da arquitetura e do mobiliário de um dos edifícios mais destacados dos anos de 1950. Noutras palavras, *Memorial* (re)significa o apogeu de uma identidade local, de um lugar antropológico denotado na construção do Uberlândia Clube. Trata-se, portanto, de eventos históricos incrustados na história da cidade, porém, como instantes, como fragmentos de uma longa história.

¹⁷² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, 1996, p.23.

Assim, se a pintura de Caetano de Almeida representa símbolos matéricos que encarnam, além de um contexto histórico, a identidade cultural de um grupo, tanto o artista, como *Memorial* tornam-se meios, a partir dos quais pode-se relacionar o presente e o passado, numa relação que implica a interação contextual dos diversos grupos identitários presentes no espaço de inteligibilidade. E, visto deste ângulo, Caetano de Almeida assume o papel de um mediador cultural que conecta plasticamente manifestações culturais do passado à diversidade cultural do presente.

Por outro lado, se o Lugar Antropológico é uma construção concreta ou simbólica do espaço - como afirma Auge¹⁷³ - concluo que é construído por alguém, por um homem certamente audaz e criativo, um ser que intervém no seu mundo social com o intuito de compreendê-lo, um agente social que age no seu entorno natural para suprir as suas necessidades, um ator social que para relacionar-se adota posturas sociais e estratégias de ação, ações que afinal, acabam alterando a visualidade espacial do seu cotidiano.

Os Lugares Antropológicos possuem pelo menos três características comuns, acrescenta Marc Augé. Eles se pretendem identitários, relacionais e históricos.¹⁷⁴ E, comentando Michel de Certeau para explicar o caráter relacional do Lugar Antropológico, Augé diz:

Michel de Certeau vê no lugar, qualquer que seja ele, uma ordem na qual elementos são distribuídos em relações de coexistência e, se ele exclui que duas coisas ocupam o mesmo 'espaço', admite que cada elemento do lugar esteja ao lado dos outros, num 'local' próprio, (...) o que equivale a dizer que, num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum.¹⁷⁵

¹⁷³ AUGÉ, Marc. *Op. cit.*, p.51.

¹⁷⁴ AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.52.

¹⁷⁵ AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.53.

Isto significa que na configuração da trama urbana ou no espaço de inteligibilidade, os diferentes elementos do lugar: grupos sociais portadores de tradições e práticas culturais, experimentam necessariamente o fenômeno da interrelação social.

Por último, sendo identitário e relacional, o Lugar Antropológico também é histórico, pois, segundo Augé, conjugando identidade e relação, o próprio lugar se define por uma mínima estabilidade, a qual é capaz de permitir aos seus ocupantes, reconhecer e vivenciar alguns marcos carregados de valores simbólicos.¹⁷⁶ No entanto, por outro lado, o autor faz uma diferenciação entre o Lugar Antropológico e o Lugar de Memória, assinalando que o Lugar Antropológico é:

Esse lugar que antepassados construíram (...), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar, (...), está no extremo oposto dos 'lugares de memória', sobre os quais Pierre Nora escreve tão justamente que neles apreendemos essencialmente nossa diferença, a imagem do que não somos mais. O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história.¹⁷⁷

Foi vivenciando a própria espacialidade e historicidade do Uberlândia Clube, que Caetano de Almeida percebeu os elementos arquitetônicos do edifício. Foi durante a própria experiência histórica, que o artista sentiu haver encontrado o marco urbano que tanto procurava para dar início à sua proposta plástica. O artista encontrou um vestígio, um signo para interpretar. Uma marca no Lugar Antropológico que, como alerta Augé, é preciso saber interpretar.¹⁷⁸

A coexistência espacial e temporal dos diferentes Lugares antropológicos ou territorialidades identitárias nos estimula a pensar sobre as relações que estes territórios estabelecem ao longo do tempo, sobretudo, porque é

¹⁷⁶ AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.54.

¹⁷⁷ AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.54.

¹⁷⁸ AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.55.

no espaço de inteligibilidade da cidade que os diversos espaços identitários ou Lugares Antropológicos interagem. A adição, a justaposição, a sobreposição ou a oposição destes lugares vai definindo a própria dimensão cultural da cidade.

Claro que o Uberlândia Clube pode ser considerado um Lugar Antropológico, pois, além de conservar uma identidade cultural que se relaciona com as outras identidades urbanas, ele possui historicidade. Ele guarda uma história que de certa maneira pretende ser narrada por Caetano de Almeida em *Memorial*. Mas, de que história se trata? Independentemente das histórias que possam ser construídas sobre o clube, passo a narrar alguns aspectos do cotidiano da década de 1950, momento no qual as ruas da cidade se revestem de *glamour* com a presença do clube. Momentos de um cotidiano marcado pelas elegantes e “badaladas” noites dançantes, realizadas nos salões interiores do imponente edifício modernista.

A partir de registros fotográficos de Osvaldo Naghettini, Roberto Cordeiro e Jerônimo Arantes, Gilson Goulart discute na sua dissertação de mestrado¹⁷⁹, a idéia de “ordem e progresso” subjacente no processo de modernização de Uberlândia durante as primeiras décadas do século XX. Através da leitura iconográfica, estética e política das fotografias, o pesquisador confronta os diferentes imaginários urbanos construídos na cidade. Assim, os registros das lentes dos referidos fotógrafos permitem-lhe afirmar que a idéia de modernização e progresso não adquire um caráter monolítico e homogêneo na cidade, mas apresenta-se fragmentado nos diferentes espaços que compõem a trama urbana. Acumulando sentidos históricos próprios nos espaços de socialização, diversos territórios culturais vão se construindo na cidade.

¹⁷⁹ GOULART, Gilson. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2002.

Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga (sic) de sangue.¹⁸⁰

Diz o poema do cronista João do Rio, publicado no livro “A alma encantadora das ruas” de 1908, o qual foi bem lembrado por Gilson Goulart. Transitando pelas ruas da cidade, tanto Gilson Goulart e eu, fomos seduzidos pelas paisagens das suas histórias, pois, com efeito, as ruas de uma cidade conservam histórias, materializam as relações sociais estabelecidas e originadas pela interação das ações humanas sobre o cotidiano. Por esse motivo, talvez Raquel Rolnik aponte que “uma rua está carregada de história, está carregada de memória, está carregada de experiência que o sujeito teve, que seu grupo teve e que a história de seu grupo naquele lugar teve”.¹⁸¹

O Clube na cidade dos anos 1950

“O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60” é o título da dissertação de mestrado defendida por Júlio César de Oliveira na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no ano 2000. Apesar desta investigação histórica abordar um assunto aparentemente tão distante do universo das artes, ela contribuiu notavelmente para o desenvolvimento deste trabalho. Através do universo

¹⁸⁰ RIO, João do. *Apud.* GOULART, Gilson. *Ibidem.*, p.60.

¹⁸¹ ROLNIK, Raquel. *Apud.*, GOULART, Gilson. *Ibidem.*, p.66.

boêmio descrito por este autor, pude penetrar nos meandros das inter-relações sociais estabelecidas, no espaço de inteligibilidade, por certos grupos culturais da sociedade uberlandense nas décadas de 1950 e 1960.

Durante a década de 1940, “no dorso das ruas Santos Dumont e Guarany, desenhava-se uma verdadeira geografia do prazer por onde circulavam ‘forasteiros’ e velhos conhecidos da noite local”¹⁸², aponta Júlio César de Oliveira. Segundo o pesquisador, nesta área urbana teria funcionado, até a construção do Uberlândia Clube, o meretrício e o comércio sexual da cidade. Fato que Anísio Jorge Hubaide, um dos depoentes de Oliveira, confirma mediante entrevista, na qual assinala que uma das causas para o desmonte da zona boêmia foi, com efeito, a construção do referido clube.¹⁸³

Nas imediações, um fluxo permanente de pessoas, de pedestres transitando em diferentes direções, teria se dado lugar, pois, como assinala Beatriz Ribeiro Soares, pesquisadora do processo de urbanização de Uberlândia,

Entre as praças da Estação da Mogiana (atual Sérgio Pacheco) e Antônio Carlos (atual Clarimundo Carneiro), e as avenidas Afonso Pena e Floriano Peixoto, consolidou-se, nos anos 1940, o principal setor de comércio varejista, de serviços e lazer da cidade. Era ali que as pessoas iam trabalhar, encontrar-se nos cafés, confeitarias, bares, cinemas e no clube social; participar dos footings ao longo da avenida Afonso Pena.¹⁸⁴

¹⁸² OLIVEIRA, Júlio César de. **O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado). p.38.

¹⁸³ ANÍSIO. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p. 84.

¹⁸⁴ SOARES, Beatriz Ribeiro. “Estruturação interna e a construção dos signos de modernidade da Cidade Jardim”. In: BRITO, Diogo de Souza; WARPECHOWSKI, Eduardo Moraes. (org.). **Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade**. Uberlândia: EDUFU, s./d. p.151.

O tempo transcorreu e, a partir da década de 1950, a cena urbana apresentava-se diferente, uma vez que, com a construção de Brasília e o surgimento de estradas de ligação entre a nova Capital Federal e São Paulo, Uberlândia sofreu “um rápido crescimento e visíveis transformações ocorreram em sua área central”.¹⁸⁵

A idéia moderna de progresso, obsessão da elite uberlandense, definia, em certa medida, a ordem e a estética urbana. Tratava-se de um desejo alimentado desde o início da ocupação do município que, segundo Beatriz Ribeiro, se evidencia a partir dos anos 1940.

A partir de então, a cidade com seus equipamentos, suas obras arquitetônicas e seu desenho urbano deveria obedecer aos preceitos de modernidade, enfim de tudo aquilo que se traduzia na expansão das relações capitalistas. Para que isso acontecesse era preciso, segundo essa visão, acabar com a memória da cidade velha, carcomida. Assim sendo, era inevitável a demolição de prédios antigos para dar lugar aos novos empreendimentos imobiliários; a remodelação e a conservação constante dos edifícios; a limpeza das ruas e praças, principalmente nas áreas mais centrais.¹⁸⁶

A fundação do Uberlândia Clube, enquanto instituição social, ocorreu no dia 23 de março de 1937, escreve Antônio Pereira da Silva, e afirma que a festa de inauguração somente foi realizada um ano depois: no dia 12 de fevereiro de 1938.¹⁸⁷ Durante os vinte primeiros anos de sua existência, o Clube ocupava apenas uma sala de 28 por 12 metros no terceiro andar do edifício construído por José Abdulmassih numa das esquinas da Praça Tubal Vilela (antiga praça da República), no cruzamento das ruas Afonso Pena e Olegário Maciel.¹⁸⁸ Atualmente, neste lugar, funciona uma conhecida rede de comércio de móveis e eletrodomésticos.

¹⁸⁵ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.152.

¹⁸⁶ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.157.

¹⁸⁷ SILVA, Antônio Pereira da. **As histórias de Uberlândia**. Uberlândia: Editora do autor, s./d. p.107.

¹⁸⁸ SILVA, Antônio Pereira da. *Ibidem.*, p.107.

Dez dias após a inauguração do clube foi realizado o primeiro baile. Foi um grande acontecimento social e, para noticiarem o importante evento, os jornais não pouparam exagerados louvores.¹⁸⁹ “A Tribuna, do Agenor Paes, por exemplo, dizia que a nossa cidade tinha crescido e desenvolvido demais, (...). Agenor punha o baile do Uberlândia Clube no mesmo nível que os do Rio de Janeiro e Belo Horizonte!”.¹⁹⁰

Outros jornais também publicaram notas com expressões exageradas sobre a primeira noite dançante no clube. Em algumas se podiam ler frases como: “Oh! Temos que dar graças a Deus por assistirmos ainda este triunfo, esta grande vitória social. O que Uberlândia tem de sincero carinho por si mesma, lá se encontrava.”¹⁹¹

A orquestra tocava. Mais de cem pares dançavam ao ritmo das músicas de carnaval. Cada par mais elegante que o outro. Porém, apesar do entusiasmo, vários cavalheiros indiferentes à folia, bebiam e conversavam no balcão do bar.¹⁹² Em meio à alegria da festa, a ordem e a moral imperavam. Antônio Pereira da Silva escreve que certos diretores do clube percorriam o salão, sempre “vigilantes sobre o cumprimento das extremadas exigências de comportamento”.¹⁹³

Transcorreram-se duas décadas até que finalmente em 26 de janeiro de 1957 foi “inaugurada, ao som da orquestra internacional do Cassino de Sevilha, a sede definitiva do Uberlândia Clube, localizada na av. Santos Dumont”.¹⁹⁴ O badalado clube, que instaurava um dos primeiros edifícios modernistas na cidade, “dispunha de amplos salões de dança, bilhares, salas de visitas, bar, chapelaria e, até mesmo espaços reservados para o jogo”.¹⁹⁵ A construção do edifício, e o surgimento dos primeiros arranha-céus na cidade, modificaram a cena urbana,

¹⁸⁹ SILVA, Antônio Pereira da. *Loc. cit.*

¹⁹⁰ SILVA, Antônio Pereira da. *Ibidem.*, p.107.

¹⁹¹ SILVA, Antônio Pereira da. *Ibidem.*, p.107.

¹⁹² SILVA, Antônio Pereira da. *Ibidem.*, p.108.

¹⁹³ SILVA, Antônio Pereira da. *Op. cit.*, p.108..

¹⁹⁴ ALVES, Josefa Aparecida. Identificando o passado. Arquivo Público Municipal, julho 1995. [mimeog.]. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.49.

¹⁹⁵ ALVES, Josefa Aparecida. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.49.

inundaram as ruas com sentimentos de modernidade e “desenvolvimento”. Referindo-se à inauguração da nova sede, Anísio Hubaide conta:

Marcaram a inauguração do Uberlândia Clube. – Ah! Mas não pode inaugurar o Uberlândia Clube no meio da zona – exclamaram. Então temos que tirar a zona. E retiraram a zona que estava lá há mais de 50 anos; onde quase 80% das donas dos bordéis eram proprietárias das casas. Foi uma violência sem dimensão, a pressão que fizeram nas donas das casas para fechar a zona, foi uma violência brutal.¹⁹⁶

Além do Uberlândia Clube, destacava-se também na cidade o Clube Independente, fundado em 1945 pela comunidade negra da cidade. “Em sua sede realizavam-se bailes nos finais de semana ao som de orquestra. Em ocasiões especiais, como na data de aniversário da agremiação, rezava-se o terço, ofereciam-se doces, saudava-se a bandeira e apresentavam-se peças musicais”.¹⁹⁷

Flor de Maio, outro clube da comunidade negra, realizava concursos de fantasias com a chegada do carnaval, e unindo-se ao Clube Independente para percorrer as principais ruas da cidade ao som de sambas e marchas carnavalescas, desenvolvia um clima de sociabilidade dançante na cidade.¹⁹⁸ “Nesta mesma década, o Praia Clube animava as noites uberlandenses com os seus jantares, shows, bailes e festas, como a tradicional festa de outono”.¹⁹⁹

Dentre os clubes existentes na cidade, o Uberlândia Clube se destacava por “oferecer aos seus associados gritos de carnaval, festas juninas, festas da primavera acompanhadas de um soirée dançante ao som da orquestra do Cassino Oriental. [...] O clube também era conhecido na cidade e região pela austeridade ao selecionar o seu

¹⁹⁶ ANÍSIO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.85.

¹⁹⁷ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.48.

¹⁹⁸ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, *Loc.cit.*

¹⁹⁹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.49.

quadro dirigente, associativo e de convidados”.²⁰⁰ Uma memória que privilegia o requinte, a beleza, a distinção e a sofisticação, não apenas dos seus sócios, mas também da sua nova sede e outorga notoriedade ao clube, pode ser verificada no histórico que compõe a relação de bens patrimoniais do município, divulgado no *site* da Prefeitura.

O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa é uma sociedade privada. A atual sede foi inaugurada em 26 de janeiro de 1957, na gestão do Sr. José Rezende Ribeiro, sócio-proprietário e diretor do clube. [...] Foi construída para substituir a primeira sede, que se tornava pequena para as atividades do clube e o número crescente de sócios. [...] A construção se deu com capital dos sócios proprietários, em terreno doado pelo Estado de Minas Gerais. [...] O projeto é de autoria do engenheiro Almôr da Cunha, escolhido através de concurso; a decoração ficou por conta do decorador e artista plástico Sérgio de Freitas, indicado por Almôr. [...] Tanto no projeto arquitetônico quanto nos detalhes da decoração, ficam evidenciados os propósitos de uma representação da modernidade e sofisticação, pelas quais a sociedade de Uberlândia ansiava. [...] A festa de inauguração do clube é um dos eventos ainda freqüentemente lembrados pela cidade. [...] O Clube ainda conserva um acervo original de mobiliário, luminárias e adornos da época de sua inauguração, sendo uma importante referência da arquitetura e da ambientação dos anos 60, bem como da própria sociedade local. [...] Hoje o edifício não mais é restrito aos sócios; seus salões de festa são alugados para toda a sociedade, assim como o restaurante, o bar e a boite.²⁰¹

²⁰⁰ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

²⁰¹ Cf: O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa. Disponível em: < http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=628 >. Acesso em: 25 jan. 2009.



Fig. 26: Salão Nobre do Uberlândia Clube (detalhe do mezanino e teto). Foto: Cláudia França. jan. 2009.



Fig. 27: Corredor externo das galerias do Uberlândia Clube. Foto: Cláudia França. jan. 2009.

A construção do Uberlândia Clube acompanhou o início de um histórico processo de modernização urbana, momento, no qual, Uberlândia passou por profundas transformações econômicas, sociais e culturais. Segundo Beatriz Ribeiro, entre as décadas de 1950 e 1980:

no que se refere, à sua forma urbana, fruto do desenvolvimento das relações sócio/espaciais, as mudanças foram significativas, pois foram criados os loteamentos ‘nobres’, os arranha-céus, os conjuntos habitacionais, o asfalto, o néon, a televisão, o supermercado, o Distrito Industrial, a Universidade Federal e os shopping-centers, entre outros.²⁰²

A verticalização do espaço urbano, modificando e ampliando o seu uso, teve um significado importante para a cidade. “Os altos edifícios se constituíram em importantes signos na estética urbana de Uberlândia”.²⁰³ Nos anos de 1950, gigantes estruturas de concreto armado, entre elas o Uberlândia Clube, começam a surgir na cidade que é transformada pela ação do homem, e apresenta-se como resultado do avanço tecnológico.²⁰⁴

O edifício do Uberlândia Clube foi construído na década de 1950 juntamente com a construção de três edifícios de sete a dezesseis andares: “Drogasil, Tubal Vilela e Romenos Simão, localizados nas avenidas João Pinheiro e Afonso Pena. Com relação à arquitetura, os prédios [os três edifícios] foram construídos seguindo a estética modernista, de linhas retas, cimento, aço e vidro”.²⁰⁵

Segundo a autora, o primeiro edifício a ser construído foi o “Drogasil, com projeto e construção de Morse & Bierrenbach, localizado na avenida Afonso Pena, entre as ruas Olegário Maciel e Santos Dumont”,²⁰⁶ e afirma que apesar deste ser um edifício de apenas sete andares superiores e uma drogaria no andar térreo, revolucionou

²⁰² SOARES, Beatriz Ribeiro. *Op. cit.*, p.159.

²⁰³ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.163.

²⁰⁴ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.164.

²⁰⁵ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Loc. cit.*

²⁰⁶ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.166.

a arte de morar na cidade. Já o edifício Tubal Vilela, construído na avenida Afonso Pena esquina com Olegário Maciel, “possuía dezesseis andares de apartamentos de um, dois e três quartos, sendo que no andar térreo e nas sobrelojas seriam instalados restaurantes, bares e escritórios, que seriam apenas alugados”.²⁰⁷ Seu projeto arquitetônico, da mesma maneira que o projeto do Uberlândia Clube, já incorporava o ritmo de uma sociedade tecnológica e obedecia a parâmetros modernistas: formas geométricas, funcionais e uniformizadas. O edifício Tubal Vilela foi inaugurado três anos depois da inauguração do Uberlândia Clube, para ser mais exato, já em 1960. Nesse mesmo ano,

outros projetos residenciais/comerciais com mais de dez andares, inclusive para a construção de um hotel e de instituições bancárias, já tinham se iniciado: Hotel Presidente Juscelino, os prédios Itaporã, Valentina, Rosa Maria, Banco da Lavoura, Banco Hipotecário, Itacolomy, que iam verticalizando a cidade.²⁰⁸

Além da verticalização, outros fatores também contribuíram para o processo de modernização da cidade. “O asfalto das principais avenidas e ruas; a implantação de redes de transmissão de televisão; centros comerciais; supermercados e *shopping-centers*; iluminação das vitrines e lojas a gás néon; enfim, novos serviços e objetos invadem o cotidiano da cidade”.²⁰⁹ Beatriz Ribeiro enfatiza a implantação das transmissões televisivas e novos estabelecimentos comerciais na cidade.

Em Uberlândia a televisão foi implantada no início dos anos 1960, como ‘mais um espetacular passo de progresso nessa sua arrancada cosmopolita’, com um canal próprio de retransmissão, que atingiria um raio de 200 km em todo o Triângulo Mineiro. Juntamente com essas

²⁰⁷ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.167.

²⁰⁸ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.168.

²⁰⁹ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.172.

inovações, que penetraram, inicialmente, de forma lenta, mas que se adaptaram rapidamente, foram também implantados os supermercados, lojas de departamento e os centros comerciais, que revolucionaram a arte de vender na cidade.²¹⁰

Após esta breve retrospectiva histórica, torna-se difícil, então, não inferir, que o processo de modernização urbana em Uberlândia, gerou contradições estéticas entre as diferentes áreas urbanas que compõem a cidade. Assim, nesse espaço urbano contraditório e fragmentado, as diferenças sociais e culturais evidenciam-se ainda mais, uma vez que as diferentes tradições e práticas culturais, celebradas nos interiores dos diversos clubes da cidade, delimitam, de certa maneira, seus próprios locais de expressão dentro do espaço de inteligibilidade.

Durante a manifestação de suas práticas culturais, os grupos sociais definem espaços identitários, os quais, inseridos no espaço de inteligibilidade, tornam-se relacionais e históricos; noutras palavras, o que Augé chama de Lugares Antropológicos.²¹¹ Estes espaços identitários ou lugares antropológicos, na maioria das vezes acabam configurando territorialidades culturais específicas com fronteiras mais ou menos visíveis. No espaço de inteligibilidade da cidade, diferentes visões de mundo delimitam seus próprios lugares antropológicos, os quais, devido às inter-relações que estabelecem entre si, muitas vezes, se tensionam. Afinal, cada grupo cultural busca legitimar seu próprio local de expressão.

A delimitação de territórios culturais, no espaço de inteligibilidade da década de 1940, pode, de certa maneira, ser verificada através de um comentário realizado na matéria jornalística “Uma taxa extranhável”, publicada no Jornal O Repórter, de Uberlândia, em 22 de fevereiro de 1947. “O Uberlândia Clube sempre

²¹⁰ SOARES, Beatriz Ribeiro. *Ibidem.*, p.174.

²¹¹ AUGÉ, Marc. *Op. cit.*, p.51.

selecionou o seu quadro social da mesma forma que seus dirigentes exercem com vigor o controle das pessoas estranhas que freqüentam os seus salões ocasionalmente por se tratar de um clube de elite, onde devem ter entrada indivíduos de tratamento e de moralidade comprovada”.²¹²

Mas, o próprio espaço da cidade oferecia também a possibilidade de freqüentar outros lugares, além dos elegantes clubes, como indica Júlio César de Oliveira, ao lembrar a existência de outros espaços de sociabilidade. “Para aqueles que não tinham um perfil ‘moral’ e financeiro para associar-se a um clube, assim como para os que desejavam um sábado mais ‘quente’, cujo ‘calor’ extrapola-se a sociabilidade tênue e familiar dos clubes, existia a possibilidade do Cassino Oriental”.²¹³

No início dos anos de 1950, Anísio Luis Camilo ergueu o Clube José do Patrocínio, conhecido popularmente como Caba-Roupa. Segundo Júlio César de Oliveira, este clube também fundado por uma comunidade negra, “ocupava um lugar de destaque na geografia do prazer e da cidade e também nas vivências noturnas dos boêmios, empregadas domésticas, pajens, salgadores, pedreiros, serventes e outros”.²¹⁴ Pelo Caba-Roupa desfilaram grandes cantores da época, como Moacir Franco, Orquestra Marajoara, Jamelão e Severino Araújo. O clube “exigia o uso do terno, da gravata e um comportamento que deveria primar pelo decoro”.²¹⁵ Nota-se, então, que assim como no Uberlândia Clube, no Caba-Roupa também podia-se desfrutar de belos espetáculos.

O Clube José do Patrocínio, desta cidade, realizou sábado passado um ‘grande show artístico’, denominado ‘O Mercador de Sonhos’. Tomaram parte do primeiro festival apresentado pelos

²¹² Uma taxa extranhável. *O Repórter*. Uberlândia, 22 fev. 1947, n.958, p.04. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.50.

²¹³ OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.51.

²¹⁴ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.107.

²¹⁵ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.108.

homens de cor de Uberlândia, os senhores Joaquim Coelho, Veiga Lago, (...). Foi diretor, organizador e ensaiador, o senhor Joaquim Coelho. Orquestra sob direção do sr. Anísio L. Camilo. Cenários de 'Lotinho' e Veiga Lago. O espetáculo foi variado, com diversos números que agradaram plenamente à platéia: cantos, bailados, humorismo, a peça 'Tenda Árabe' inspirada na mesma música em dois atos. O 'Clube José do Patrocínio' dispõe de um bom palco em sua sede social, onde foram apresentados os dezessete números do espetáculo com geral agrado e boa interpretação de todos os artistas.²¹⁶

Parece-me que o grau de identidade que os grupos sociais estabelecem com seus lugares antropológicos responde, entre outros motivos, aos referenciais visuais e táteis que os próprios grupos possuem em relação ao espaço que ocupam ou habitam. Não é por acaso que Gilson Goulart, em sua dissertação de mestrado, trilha este mesmo percurso ao afirmar que a identidade que certos habitantes estabelecem com o lugar que habitam está relacionada às informações visuais que o próprio espaço habitado oferece, às paredes das casas, à não pavimentação das ruas, aos detalhes de iluminação, vegetação, etc. E acrescenta que:

As identidades forjadas neste ambiente aninham-se sobre mudanças e deslocamentos que (...) resignificam o espaço urbano. Constroem fronteiras simbólicas (...) Assim, o espaço transmuta-se em território e passa a significar para além da função econômica ou da simples circulação.²¹⁷

Isto porque, como afirma Raquel Rolnik, citada pelo referido autor:

há uma relação de exterioridade do sujeito em relação ao espaço e uma ligação intrínseca com a subjetividade quando se fala em território. O território é uma noção que incorpora a idéia de subjetividade. Não existe um território sem um sujeito, e pode existir um espaço sem um sujeito, e pode existir um espaço independente de um sujeito. O espaço dos mapas do urbanismo é um espaço; o espaço real vivido é o território. (...) ao falar-se de território não se

²¹⁶ Um Show artístico. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 01 jan, 1953, n. 3572, p. 03. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.108.

²¹⁷ GOULART, Gilson. *Op. cit.*, p.58.

está falando apenas de uma configuração física, mas também de um código, e estas duas coisas não são duas coisas, mas uma só.²¹⁸

Oliveira nos alerta para os conflitos culturais presentes nos espaços de inteligibilidade. A escrita de sua história é motivada pelas relações sociais tecidas no submundo da boêmia uberlandense. O seu interesse volta-se para as dificuldades, enfrentadas pelos boêmios, numa sociedade regrada e pautada nos bons-costumes. Parece, então, que é a partir desse interesse que Oliveira escreve a sua instigante história sobre o lazer, os clubes, as festas e a boêmia da cidade. Porém, esta é uma, entre tantas visões que se podem ter sobre o passado da cidade e do Uberlândia Clube.

São muitas as histórias que se poderiam escrever sobre eles. Neste sentido, qual teria sido, então, a história que Caetano de Almeida quis apresentar com a representação do Uberlândia Clube? Sinto que dificilmente encontrarei uma resposta. O único que me resta é cogitar as possíveis intenções que o artista, através de *Memorial*, pretendeu expressar. Daí, eu pergunto: será que Caetano de Almeida conhecia sobre os conflitos culturais vividos pela população durante e após a construção do Uberlândia Clube? Caetano de Almeida sabia desse passado histórico imbricado em conflitos e lutas culturais?

No espaço de inteligibilidade da década de 1940 e 1950, as diferentes identidades sociais, através da delimitação dos seus lugares antropológicos, aparentavam uma convivência relativamente harmônica. Porém, quando interessados em socializar seus próprios valores identitários e o seu passado histórico, os grupos culturais tensionam sua própria existência, deixando transparecer, em muitos casos, ações que denotam um profundo sentimento de discriminação social.

²¹⁸ ROLNIK, Raquel. História urbana: história na cidade? *Apud.*, GOULART, Gilson. *Ibidem.*, p.59.

A discriminação social estava presente nas ruas, bares e clubes, afirma Oliveira.²¹⁹ Estava na rua, sim. Pois ela não era exercida apenas dentro de locais privados. A discriminação social podia ser sentida nos diversos locais públicos da cidade. As ações discriminatórias não se limitavam ao interior dos territórios culturais, aos limites estabelecidos pelos lugares antropológicos. Elas se estendiam pelas mais diversas áreas do espaço de inteligibilidade, mesmo nos espaços de sociabilidade, compartilhados por diferentes classes sociais.

Foi possível constatar através do ‘footing’, do cinema e dos clubes, as diferenciações de classe que permeavam os espaços de lazer na época. E apesar da frequência das diversas classes sociais em alguns locais, como bares, igreja e clubes esportivos, assim mesmo as ‘panelinhas’ se formavam e, ao ritmo de suas próprias convenções, divertiam-se jogando, dançando, ouvindo música ou rezando.²²⁰

Com essas ações discriminatórias, não mais limitadas aos interiores dos clubes apenas, mas estendidas ao longo dos espaços de sociabilidade urbanos, as barreiras identitárias estabelecidas pelos territórios culturais ou lugares antropológicos vão se tornando, de certa maneira, mais flexíveis, vão perdendo legitimidade num espaço de inteligibilidade cada vez mais permeável, mais difuso.

A discriminação social, com efeito, era mais evidente nos clubes e bares, os quais, além de restringir a entrada a pobres e negros, destilavam o seu preconceito não apenas sobre pessoas desconhecidas da cidade, mas também sobre reconhecidas figuras nacionais, como foi o caso ocorrido com a cantora Elza Soares no interior do Uberlândia Clube.

²¹⁹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p. 71.

²²⁰ SOUZA, Vera Lúcia Puga. Encontros e desencontros: vivências nos anos 60 – Triângulo Mineiro. *História & Perspectivas*, Uberlândia, jan/jun. 1993, n. 8, p.112. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.71.

A Elza Soares estava com um calo no dedo. Então eu e o Conceição a ajudamos a subir a escada. Quando terminou o show ela desceu do palco e sentou na mesa com o baterista, que era namorado dela, e pediu um whisky. Logo depois, ela começou a dançar com ele. Foi aí que um cara da diretoria foi falar com o empresário dela, alegando que não era por ela ser negra mas que ela era uma artista e que foi contratada para cantar e que não tinha o direito de dançar. (...) a Elza Soares, que não tem papa na língua, foi logo dizendo: Eu vou chegar no Rio e vou falar para os meus amigos não fecharem nenhum contrato com esse clube cheio de preconceito e racismo.²²¹

O velho Anísio contava histórias e casos acontecidos nos territórios boêmios de Uberlândia. E segundo Oliveira, estas lembranças ensinavam aos mais jovens, entre eles Lotinho, sobrinho de Anísio, que a cidade, além de cortada por latitudes, meridianos, ruas e avenidas, era também fragmentada social e racialmente.²²²

Até os territórios boêmios estavam vetados aos pobres e negros, “exceção feita aos músicos, cozinheiros, dentre outros, uma vez que eles adentravam esses espaços para trabalhar e não para gozar os prazeres que as mulheres, os jogos e as bebidas poderiam oferecer”.²²³ Conta o Sr. Sebastião Messias de Oliveira em entrevista realizada pelo projeto Depoimentos, uma iniciativa do Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Então o preto era vetado, a não ser algum amigo que entrava para prestar serviço. Eu mesmo, como vendedor de pé-de-moleque na rua, tinha acesso para entrar lá quando era moleque; a dona Cobra me pegava e levava lá dentro e eu vendia pé-de-moleque para as mulheres.²²⁴

²²¹ PATO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.72.

²²² OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.71.

²²³ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.72.

²²⁴ PROJETO Depoimentos. Entrevista realizada com o Sr. Sebastião Messias de Oliveira, no dia 08 jun. 1990, Arquivo Público Municipal, Uberlândia. Cf: OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.72.

O próprio Anísio comenta que “o bar da Mineira, por exemplo, era super-racista, não aceitava preto, não serviam os pretos. Se um preto ali entrasse, ficava sentado e o garçom não ia servi-lo”.²²⁵ Mestre Lotinho, também depoente de Júlio César de Oliveira e um dos cantores mais destacados da década de 1950, afirma haver sido o primeiro cantor negro a apresentar-se no Uberlândia Clube.²²⁶ Próximo ao incidente acontecido com a cantora Elza Soares, o Uberlândia Clube convidou o Mestre Lotinho para animar com sua voz e suas músicas, as elegantes noites dançantes no clube. E, pensando alto, o cantor exclamou: “Mas vocês não aceitam negro lá! Olha lá hein? A gente vai sofrer desfeita lá”.²²⁷

Lotinho conversou muito com a diretoria do clube antes de assinar o contrato. Uma vez assinado, Oliveira conta que Lotinho se dirigiu rapidamente à Loja Clark onde comprou dois pares de sapatos de verniz, sendo um par branco e outro preto; após as compras, deslocou-se ainda até à Alfaiataria Paganini, onde encomendou um terno e uma camisa de casimira Europa. No dia da estréia, conta Oliveira, Lotinho cantou como nunca havia até então cantado.²²⁸

Na manhã seguinte, o Mestre foi saudado e felicitado, não só pelos amigos mais próximos, mas também por diversas pessoas da cidade. Mas, nem tudo foram felicitações, houve também reprovações, censuras e questionamentos, sobretudo por parte da população negra da cidade, que via “naquele contrato firmado com o Uberlândia Clube uma traição e uma rendição à elite branca e preconceituosa da cidade”.²²⁹

²²⁵ ANÍSIO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.72.

²²⁶ Cf: OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.8.

²²⁷ LOTINHO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.73.

²²⁸ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.73.

²²⁹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.74.

Um tanto reflexivo pelo tipo de receptividade de alguns, Lotinho comentou que “uma porção de crioulo ficou com raiva e diziam o seguinte: - ficou lá com aquele povo metido. Você vai continuar a cantar para aquele povo? Olha lá esse negro metido a cantor do Uberlândia Clube. Tinha negrão que até queria me bater”.²³⁰

Segundo Júlio César de Oliveira, os elogios, as críticas e até as ameaças feitas contra Lotinho não foram suficientes para que o cantor deixasse de acreditar na sua ação, para ele,

o fato de ter aceitado o convite para cantar no Uberlândia Clube contribuiu para a valorização do negro na sociedade uberlandense. Assim como possibilitou diminuir o preconceito racial que, como nódoa, saía dos clubes, bares, cinemas e lares e estendia-se pela principal avenida da cidade, Afonso Pena, onde se realizava o footing.²³¹

Percebe-se, então, que desde a sua fundação, o Uberlândia Clube foi território cultural de uma elite que estabelecia um distanciamento espacial com os demais grupos identitários do espaço de inteligibilidade, ignorando assim, outras visões de mundo. Parece-me que esta atitude ou ação política haveria contribuído para que o clube fosse visto por alguns membros da população que não o freqüentava, como um elemento, de certa maneira não integrado ao espaço de inteligibilidade, como elemento histórico deslocado de uma história em comum.

Relacionando o espaço de inteligibilidade e seus tempos históricos com o trabalho de Oliveira e a pintura mural de Caetano de Almeida, penso que, se por um lado, Oliveira descreve os conflitos culturais presentes nos espaços de inteligibilidade das décadas de 1940, 1950 e 1960. Por outro lado, *Memorial*, produzido em 1995, mesmo não sendo uma descrição histórica literal, pode expressar, revelar, ou minimamente rememorar os

²³⁰ LOTINHO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.74.

²³¹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.74.

conflitos culturais, sociais e étnico-raciais, pelos quais a cidade passou. Nesse sentido, é possível pensar que a fruição de *Memorial* pode transportar imaginariamente o espectador ao passado, que pode inseri-lo num contexto histórico onde o espaço de inteligibilidade estava marcado pela preservação e pela disputa de territorialidades identitárias ou de Lugares Antropológicos.

O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60 apresenta, sem dúvida nenhuma, uma excelente narrativa histórica dos conflitos culturais, porém, penso que não são apenas os conflitos culturais e as ações de resistência as que deveriam ser evidenciadas, pois os conflitos culturais estão, muitas vezes, também permeados por tensões, estratégias de ação e negociações entre os grupos em conflito.

Penso que as negociações culturais estiveram, de certa maneira, presentes no espaço de inteligibilidade da década de 1950. Pois, transitando por diferentes territórios culturais, Lotinho encarnou a figura de um articulador cultural que, com suas ações buscou socializar sua visão de mundo, compartilhar estrategicamente princípios e valores culturais e identitários, próprios do seu grupo.

Segundo Gilson Goulart, os territórios de sociabilidade “são projetados e construídos de forma a segregar uns e incorporar outros”²³², subjugam e absorvem aqueles que procuram por eles. O autor afirma que estes territórios são como espaços fantasmagóricos, polissêmicos, que invadem a alma, pois oferecem, prometem e, ao mesmo tempo, negam e iludem²³³. Acrescenta ainda que estes mesmos territórios também criam nichos, “espaços de sociabilidade reservados a grupos que com linguagens polifônicas inundam e **resignificam** o espaço

²³² GOULART, Gilson. *Op. cit.*, p.123.

²³³ GOULART, Gilson. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

público da cidade”.²³⁴ É por isso que nesse processo, os mediadores culturais, como Lotinho, por exemplo, cumprem um papel de fundamental importância. Afinal, o próprio Lotinho valoriza sua decisão de tocar no Uberlândia Clube, dizendo que

...antes de eu assinar contrato com o Uberlândia, os pretos não andavam no mesmo passeio que os brancos. (...) E o fato do negrinho pegar o microfone e cantar no Uberlândia Clube ajudou a acabar com aquele negócio na avenida.²³⁵

Assim como Lotinho, a figura de Caetano de Almeida, enquanto um articulador de tempos históricos diferentes, é também de fundamental importância. O pintor (re)significa o espaço identitário do Uberlândia Clube e traz para discussão sua trajetória histórica dentro do espaço de inteligibilidade da cidade. *Memorial* funciona como um meio que nos permite, não somente entrar na história do clube, mas também discuti-la, repensá-la e (re)significá-la.

Mediadores culturais: deslocamentos e negociações

Considero que, assim como *Memorial*, outros trabalhos plásticos produzidos durante o evento Arte na cidade, merecem atenção, uma vez que as manifestações artísticas podem oferecer mais do que a pura contemplação estética. Nesse sentido, concordo com Gilson Goulart quando afirma que:

²³⁴ GOULART, Gilson. *Loc, cit.*

²³⁵ LOTINHO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p,74.

Festas profanas, cívicas ou religiosas, são momentos em que pessoas (...) apropriam-se do espaço público caracterizando-o como lugar de identidades, de hierarquias, de disputas, mas, também, de alegrias e convívios. O espaço público aparece, portanto, enquanto uma esfera de trocas diversas.²³⁶

Por esse motivo, o pensador Gilberto Velho aponta que em qualquer sociedade ou cultura é possível distinguir áreas ou domínios culturais com um certo grau de especificidade. Esta separação, no entanto, devido ao entrecruzamento dos territórios culturais, nem sempre é possível. Além disso, o nosso distanciamento espacial pode ser enganador, especialmente no mundo contemporâneo²³⁷. Neste caso, quando os limites não são facilmente determinados através da experiência puramente visual, o autor lembra que as fronteiras mais significativas podem estar presentes noutras dimensões e traços como a religião, a identidade étnica ou a ideologia política²³⁸.

Com efeito, o espaço de inteligibilidade da cidade torna-se cada vez mais difuso. Isto se deve, em parte, à coexistência de diversas manifestações culturais, mas, sobretudo, ao fluxo permanente dos mediadores culturais que o compõem. Lotinho, por exemplo, também animava ao ritmo do mambo, rumba e bolero, as tardes de domingo e as noites de final de semana do Caba-Ropa.²³⁹ Além disso, não eram só a música, as bebidas, as mulheres e a alegria, as experiências que marcavam as noites no Caba-Roupa, “existiam também as rivalidades entre os bairros, que, normalmente, acabavam em brigas”.²⁴⁰

²³⁶ GOULART, Gilson. *Op. cit.*, p. 93.

²³⁷ VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p.21.

²³⁸ VELHO, Gilberto. *Ibidem.*, p.21.

²³⁹ Cf: OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.108.

²⁴⁰ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.109.

Lotinho “descobriu que as dificuldades eram sempre maiores para os negros e para os pobres em geral”,²⁴¹ escreve Oliveira, e segundo o pesquisador, o cantor narrava suas experiências com ironia, alegria, deboche, e às vezes, com muita tristeza. Pois as vivências “ensinaram-lhe que, para sobreviver e superar os obstáculos, era necessário se ter ‘jogo de cintura’.”²⁴²

“Jogo de cintura”, diz Lotinho. Mas, esta frase não poderia ser interpretada como capacidade de negociação? Ou seja, como uma atitude negociadora que a própria frase camufla? Num dos parágrafos de *O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60*, Júlio César de Oliveira escreve que onde havia aglomeração de pessoas, “independente de cor da pele, origem social, das brigas e do pouco ou muito consumo de bebidas alcoólicas, por lá estavam os políticos em época de eleições a pedir votos”.²⁴³

Na seqüência, Pato confirma: “Lá no Caba-Roupa não freqüentava branco. Eles só apareciam em época de política. O Tubal Vilela nessa época sempre estava lá pagando chope para todo mundo”.²⁴⁴ Segundo Oliveira, as eventuais visitas dos políticos ao Caba-Roupa, em particular às de Tubal Vilela, eram caracterizadas por oferecimento de “pequenos favores à direção da casa e aos seus freqüentadores”.²⁴⁵ Numa ocasião, conta o pesquisador, Tubal Vilela prometeu estudar a possibilidade de construir uma nova sede para o clube. Como resposta a essa atitude política que:

²⁴¹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.74.

²⁴² OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.75.

²⁴³ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.110.

²⁴⁴ PATO *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p. 110.

²⁴⁵ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.110

misturava chope, favores, promessas e oportunismo, a diretoria do Clube José do Patrocínio, nas figuras de Anísio Luis Camilo e Jerônimo Plácido, concederam o título de Presidente de Honra do José do Patrocínio àquele que reprimia cotidianamente negros, pobres e boêmios.²⁴⁶

Um acontecimento um tanto quanto inusitado que o próprio jornal Correio também confirmou.

Na noite de onze deste o chefe do executivo uberlandense, foi alvo de uma grande homenagem, pelo clube José do Patrocínio, entidade esta que congrega os homens de cor desta cidade. (...) Agradecendo as homenagens falou o homenageado: - Tão logo estejam concluídas as grandes obras iniciadas em minha gestão, prometo estudar com carinho uma maneira prática para a construção do Clube José do Patrocínio, Clube este que vem sendo dirigido magnificamente por estes dois moços de valor que são Anísio Luiz Camilo e Jerônimo Plácido e que ao lado da juventude de cor nos tem oferecido sempre as mais lindas festividades, tal como, carnaval de rua, comemoração de sua data magna, festa religiosa de Nossa Senhora do Rosário.²⁴⁷

Através deste acontecimento, marcado pela negociação e a troca de favores, percebe-se que as figuras de Tubal Vilela, assim como a de Lotinho e a de Caetano de Almeida, assumem também o caráter de negociadores culturais, que transitando por diferentes territórios identitários, negociam ações a fim de obterem vantagens e benefícios políticos no espaço de inteligibilidade.

Lotinho e Pato, irmãos inseparáveis e músicos amantes da noite, acompanhavam a boemia uberlandense, por isso, aponta Oliveira, os irmãos “puderam viver e presenciar de perto os encantos e desencantos que o cotidiano noturno proporcionava aos seus mais diletos freqüentadores”.²⁴⁸

²⁴⁶ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

²⁴⁷ HOMENAGEADO o prefeito Tubal Vilela pelos homens de cor. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 14 jan. 1953, n.3581, p.02. *Apud.*, OLIVEIRA, Júlio César de. *Op. cit.*, p.110.

²⁴⁸ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, p.120.

Com efeito, as noites nos interiores dos cinemas, clubes e bares, atraíam os irmãos, porém, penso que essa atração, não somente respondia a uma necessidade de trabalho profissional, mas também acalentava um desejo de destaque, de *glamour* e de fama. A esse respeito, Oliveira escreve:

Profissionalmente, por se constituírem em locais que lhes possibilitavam trabalhar e, conseqüentemente, sobreviverem. Além disso, o fato de participarem de qualquer evento musical realizado em um daqueles espaços destinados ao lazer e a diversão, localizados na área central, lhes assegurava um espaço significativo nas colunas dos jornais e nos bate-papos sempre amenos realizados nas esquinas, cafés e bares freqüentados pela população e, em particular, pelos homens que possuíam algum poder e influência na sociedade local. O que significava para Pato e Lotinho a garantia de trabalho ao longo do mês e, quem sabe, do ano, além, é claro, de um ou outro favor material e político.²⁴⁹

Penso que Caetano de Almeida incorpora também a imagem de um articulador cultural, não apenas porque o artista, através de *Memorial*, relaciona diferentes tempos históricos, mas, sobretudo porque o pintor, enquanto representante de um grupo cultural, também busca socializar seus próprios valores culturais. Isto porque, não se pode esquecer que o projeto Arte na Cidade teve como um dos seus principais objetivos, socializar reflexões em torno do espaço público e da cidade. Objetivos que, por sua vez, refletem de certa maneira as reflexões anteriormente levantadas pelo projeto Arte & Cidade SP. Socializar uma visão de mundo ou um discurso plástico no espaço público da cidade não é uma ação recente, a arte com certa freqüência socializou discursos em diversos momentos históricos, no entanto, a socialização de visões de mundo foi também uma prática dos artistas da Geração 80, da qual, ainda jovem, Caetano de Almeida participou, direta ou indiretamente.

²⁴⁹ OLIVEIRA, Júlio César de. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

A Geração 80 questionava o contexto histórico do momento, e para socializar esses questionamentos, criou eficientes mecanismos de ação que permitissem expandir, no espaço público, tais reflexões. Os artistas que dela fizeram parte, não somente saíam dos espaços institucionais da arte como as galerias, mas, imbuídos de um espírito crítico, também se utilizavam, como foi anteriormente dito, de estratégias plásticas e visuais: utilização do grafite e ampliação dos formatos das obras para escalas arquitetônicas - afim de envolver o maior número de caminantes urbanos na discussão sobre o lugar da obra de arte, num contexto histórico marcado por compulsivas ações individuais, de uma sociedade de consumo.

Nesse sentido, se Lotinho, Tubal Vilela e o próprio Caetano de Almeida, incorporam a imagem de articuladores culturais, de negociadores culturais, fica então, assim autorizada, a produção de espaços de jogo, num campo de poder simbólico. Um jogo identitário onde recuar e avançar são ações que se escondem atrás das tensões e negociações dissimuladas, afinal, elas fazem parte ora das estratégias de ataque, ora das estratégias de defesa.

As disputas identitárias no campo de poder simbólico são, de certa maneira, motivadas pelo desejo de socialização de valores culturais. E é justamente esse desejo de socialização de valores que precisa ser pensado, mais ainda hoje, que vivencia-se uma sociedade pluricultural. Uma sociedade onde a idéia de identidade nacional, estadual, municipal, e até a idéia de identidade cultural de grupos, se modifica. A sociedade contemporânea apresenta-se cada vez mais complexa, acelerada, difusa e fluida.

Os excessos da supermodernidade: tempo e espaço.

Referindo-se à complexidade da sociedade Moderna, Gilberto Velho, no livro *Individualismo e Cultura*, afirma que a Revolução Industrial gerou uma sociedade na qual a sua complexidade obedece a uma acentuada divisão social do trabalho e a um surpreendente acréscimo da produção e do consumo, assim como também à configuração de um mercado mundial e ao rápido processo de crescimento urbano nas cidades após o século XVIII. Como consequência, a noção de complexidade carrega um sentido de heterogeneidade cultural, a qual deve ser entendida como um fenômeno de coexistência, harmoniosa ou não, da diversidade de tradições. Tradições culturais que, apesar de terem diversas origens - âmbito laboral, étnico ou religioso – segundo Velho, fazem parte de uma história em comum, construída e vivenciada pela maioria dos membros de determinado grupo social.²⁵⁰

Assim, as discussões acerca do Patrimônio e da herança cultural levantadas no capítulo anterior, encontram justamente nesta afirmação de Gilberto Velho uma justificativa, uma vez que o conjunto das tradições - que não são outra coisa mais que expressões culturais - constitui, ao meu ver, a herança cultural ou o Capital Simbólico. A herança cultural, por apresentar na configuração espacial urbana (mesmo quando as categorias sociais não são claramente distinguíveis devido à pluralidade cultural) uma certa continuidade histórica, merece sua preservação. Os elementos patrimoniais não são os únicos registros históricos que testemunham a história da cidade, eles apenas fazem parte de toda uma herança cultural construída coletivamente pelas diferentes categorias sociais. Nesse sentido, penso que a herança cultural, inter-relacionando os diferentes elementos culturais, ou seja, vestígios históricos que a compõem, deve procurar encontrar as relações estabelecidas por

²⁵⁰ Cf: VELHO, Gilberto. *Op. cit.*, p.16.

estes mesmos elementos culturais nos diferentes momentos históricos, nos entrecruzamentos temporais de uma história em comum.

Por outro lado, ainda acerca da complexidade da sociedade contemporânea, outras reflexões são colocadas por Marc Auge, e referem-se às alterações pelas quais perpassam a idéia do tempo e do espaço. Para ele as metrópoles, as cidades de grande e médio porte vivenciam um processo de aceleração da história e, este processo modifica, ao meu ver, a nossa percepção, tanto do tempo quanto do espaço, uma vez que a percepção do tempo diz também respeito ao uso e à maneira como dispomos dele. O autor comenta, ainda, que a idéia de progresso, que implicava o depois explicado em função do antes, encalhou, e que se os historiadores, na França principalmente, duvidam hoje da história, não é por razões técnicas ou razões de método, mas porque sentem grandes dificuldades em inserir aí um princípio de identidade. Afirmar também que, se analisássemos o tempo, com base na ocorrência banalíssima do cotidiano, poderíamos ser levados a perceber que a história se acelera, pois:

Apenas temos o tempo de envelhecer um pouco e nosso passado já vira história, nossa história individual pertence à história. [...] A ‘aceleração’ da história corresponde de fato a uma multiplicação de acontecimentos na maioria das vezes não previstos pelos economistas, historiadores ou sociólogos. Essa superabundância, que só pode ser plenamente apreciada levando-se em conta, por um lado, a superabundância da nossa informação, e, por outro, as interdependências inéditas do que alguns chamam hoje de ‘sistema-mundo’, (...) denominação da qual a densidade factual das últimas décadas ameaça suprimir todo e qualquer significado.²⁵¹

²⁵¹ AUGE, Marc. *Op. cit.*, p. 31.

Esta ameaça de supressão de todo significado, implica na necessidade de imprimir um sentido ao presente. E, segundo Augé, esta seria uma maneira de resgatar a superabundância factual - um fenômeno característico da “supermodernidade”. Significar o presente tornou-se uma necessidade vital, uma vez que “cada um de nós tem, ou pensa ter, o emprego desse tempo sobrecarregado de acontecimentos que atravancam tanto o presente quanto o passado próximo. O que, observemos, só pode tornar-nos ainda mais solicitantes de sentido”.²⁵²

Este talvez seja o caso de Caetano de Almeida ao observar pela primeira vez o Uberlândia Clube. Os estímulos visuais recebidos durante os primeiros passeios pela cidade poderiam ter despertado, no artista, a necessidade de significar o seu desconhecido presente, numa tentativa de encontrar um sentido para ele, afinal, este possui um passado histórico. Ou seja, significar, dentro da superabundância factual urbana, um artefato cultural, a partir do seu passado próximo.

Os indivíduos estão sujeitos ao cumprimento de horários nos compromissos laborais, acadêmicos, sociais e até culturais. E este fenômeno se reflete tanto no ritmo acelerado da cidade como no condicionamento dos indivíduos a ela. Isto porque, na cidade se é obrigado a ganhar tempo, a andar rápido e, "andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento".²⁵³

Afortunadamente, e em contraposição ao estilo de vida atual, ainda existe a possibilidade da desaceleração da vida cotidiana. E isto só acontece num "mundo da lentidão, que se dá tempo",²⁵⁴ uma vez que nele, é possível experimentar, ou seja, vivenciar o lento transcorrer do tempo. Um mundo no qual o tempo seja

²⁵² AUGÉ, Marc. *Ibidem.*, p.32.

²⁵³ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996. p.181.

²⁵⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

usado e sentido paulatinamente, no qual, os movimentos podem ser lentos, cadentes e pacientes. Subverter a tirania da aceleração do tempo na cidade significa sentir que ela espera as ações humanas, que está a serviço dos indivíduos, isto é, que os indivíduos não estão condicionados a ela. Esta possível condição temporal da cidade, lenta e devagar, oferece a oportunidade de olhar detidamente as coisas, ou seja, o exercício da contemplação acurada, detalhada, crítica e reflexiva.

A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos (...) Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão.²⁵⁵

Daí, refletir sobre as relações entre o presente e o passado requer andar devagar, "sem destinação precisa, desacelerado. É o que permite que o passado, o tempo perdido, seja presente, como uma alusão, como uma brisa que sopra suavemente".²⁵⁶

Outra figura do excesso na supermodernidade, de acordo com Augé, refere-se às alterações da percepção espacial. Temos a sensação do encurtamento das distâncias. Estamos na era das mudanças de escala, os meios de transporte rápidos reduzem a poucas horas de viagem, a distância entre uma capital e outra. No interior de nossas casas, imagens de toda espécie, transmitidas por satélites, podem dar-nos uma visão instantânea de um acontecimento a produzir-se ao outro lado do mundo. *O mundo da supermodernidade não tem as dimensões*

²⁵⁵ BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco (Artemídia), 1999. p.10.

²⁵⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, 1996, p.181.

*exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço.*²⁵⁷

Memorial: conteúdo e socialização no espaço e tempo urbanos.

No saguão da Biblioteca do Umuarama estão representados elementos arquitetônicos que pertencem a um outro lugar, os elementos em si estão no interior do Uberlândia Clube. Caetano de Almeida desloca até outro ponto da cidade elementos históricos, numa intenção de dissipar, expandir ou ampliar o alcance da sua significação, noutras palavras, socializar seu significado através de um discurso plástico. Ele pinta ou representa uma porção de tempo transcorrido, ou seja, o fragmento de uma história, por isso, desta vez em porções espaciais. Isto porque o mural é formado por quadros que se assemelham a janelas através das quais podemos contemplar um passado específico, a história do Clube.

Cada um destes quadros emoldura as formas aí presentes. Daí, é possível pensá-los como sendo janelas que mostram algo. Pois, "Janelas são, desde os primórdios da pintura, um dispositivo do olhar. O quadro a partir do qual se traça a perspectiva, a linha de fuga que organiza a paisagem".²⁵⁸ Assim como nas janelas definidas por Nelson Brissac Peixoto, nas janelas de Caetano de Almeida,

restam indícios da paisagem, fragmentos de molduras e detalhes de construções insinuando-se no quadro. Os elementos semânticos da paisagem urbana são destacados do contexto e reorganizados segundo diferentes posições e escalas.²⁵⁹

²⁵⁷ AUGÉ, Marc. *Op. cit.*, p. 38.

²⁵⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, 1996, p.126.

²⁵⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibidem.*, *Loc. cit.*

Estas janelas urbanas mostram ruínas. Elas deixam transluzir um distanciamento temporal, aproximam uma história passada. As janelas e os fragmentos de Caetano de Almeida, enquanto vestígios históricos, sugerem sutilmente o passado. Com elas se trava um embate, um corpo a corpo, pois, no auge da visibilidade presente o passado torna-se visível. Nas pinturas do saguão, "A cidade apenas se vislumbra atrás, sugere sua presença. Sem jamais se figurar por inteiro. Aí a pintura pode revelar a força e o lirismo que ainda têm essas paisagens urbanas".²⁶⁰

Estes fragmentos pictóricos, não apenas sugerem a presença de uma porção de história, mas, são também, sobretudo, pedaços, recortes espaciais de elementos arquitetônicos do Uberlândia Clube, os quais, destacados e reconfigurados em um novo lugar, poderiam ser chamados de "pormenores" do macro espaço urbano. Ou seja, fragmentos pictóricos de uma totalidade urbana. Isto porque:

Uma casa está para a cidade como uma janela ou um portão estão para uma casa. E pode ainda prosseguir-se dizendo: um puxador ou um batente estão para o portão como este está para a casa, e como a casa está para a cidade. O que equivale a afirmar que muitas vezes se deveria partir do pormenor, do particular de uma coisa para chegar à sua totalidade.²⁶¹

O pormenor ou fragmento, segundo Gillo Dorfles, pode converter-se numa totalidade completa, com coerência plena. E isto só é possível, através de uma autonomia adquirida: enquadramento ou emolduramento de uma área total. Sendo assim, o pormenor ou fragmento é capaz de oferecer informação por si mesmo. Ao tomar como exemplo uma pintura de Klee, Dorfles comenta:

²⁶⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ibidem.*, p.130.

²⁶¹ DORFLES, Gillo. **Elogio da Desarmonia**. Coleção Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1986. p.141.

Se isolarmos nele, também ao acaso, um fragmento, aumentando e engrandecendo esse minuto em particular, podemos obter em lugar do "microsigno" inicial, um macrosigno muito mais homogêneo por vezes que toda a pintura. (...) Deste modo o pormenor de uma obra, aparentemente truncado e inconcludente, converte-se, através desta operação de engrandecimento e de "enquadramento", numa obra completa e distinta.²⁶²

E acrescenta, “Eis, portanto, um caso em que o detalhe pode constituir uma entidade por si só e pode (...) adquirir uma força expressiva maior até que a obra da qual deriva, revelando forças ocultas que na obra original não tinham aparecido”.²⁶³

As janelas de Caetano sugerem momentos transcorridos no interior dos salões do Uberlândia Clube, portanto, fragmentos do passado. São pormenores históricos de cintilante cor azul, contidos no limite da pintura. Eles se expressam através do azul brilhante e intenso sobre a superfície pictórica, como se fossem formas espelhadas sobre a superfície da água contida numa piscina, prontas a extrapolar suas bordas. Estas formas parecem prestes a ampliarem-se, porque as massas de cor, pormenores temporais, flutuam sobre o fundo branco. São fragmentos de tempo que parecem flutuar, deslizar e transitar, porém, quando tocam e alcançam a linha emoldurante da pintura, tornam-se presos, limitados em sua necessidade expansiva.

Estes pormenores históricos e urbanos, engrandecidos, porém, enquadrados no mural, por Caetano de Almeida, se diferenciam dos pormenores autônomos de Dorfles, isto porque, os pormenores do saguão, apesar de possuírem uma força expressiva, parecem não ter atingido, ainda, uma entidade por si só, ou seja, a sua completude. As formas azuis pormenorizadas parecem permanecer truncadas e inconclusas nos seus desejos de

²⁶² DORFLES, Gillo. *Ibidem.*, p.143.

²⁶³ DORFLES, Gillo. *Ibidem.*, p.144.

socialização. Nelas, a cidade jamais se figura por inteiro. Elas não atingem uma globalidade histórica e identitária.

Os fragmentos histórico/formais de Caetano de Almeida, como em toda produção plástica, buscam socializar-se, encontrar ressonância nas individualidades da cidade. Eles procuram captar, na acelerada vida urbana, a atenção e reflexão dos apressados, indiferentes e condicionados caminantes. Perante esta dificuldade de comunicação, e motivados pela sua sede de socialização, além do muro, anseiam alcançar e cobrir formalmente a configuração da cidade, enquanto que, como indícios históricos, pretendem se inserir na identidade da cidade. Contido no saguão da Biblioteca, *Memorial* apresenta janelas pictóricas construídas a partir de fragmentos históricos/formais, dispostos a ampliarem-se, expandirem-se, como mosaicos a cobrir toda uma história, toda uma cidade.

A suposta intenção de Caetano de Almeida, em socializar *Memorial*, faz aflorar, no entanto, alguns questionamos: Será que os fragmentos de tempo e espaço representados na superfície do muro são também percebidos pelos transeuntes? A pintura, exposta num espaço semipúblico - externo à Biblioteca do Campus Umuarama - é capaz de prender inicialmente a atenção, para logo induzir o espectador imaginariamente ao passado? Noutras palavras, será que hoje, num contexto contemporâneo de cidade, ainda é possível capturar a atenção do caminante através de uma gigantesca imagem exposta num local bastante transitado e freqüentado?

Parece-me que para pensar o processo de socialização das manifestações culturais é necessário considerar, por um lado, a difusão e a circulação das mesmas no espaço de inteligibilidade, e por outro, os novos comportamentos urbanos vindos com as novas maneiras de perceber o tempo e o espaço na cidade contemporânea.

Assim, a respeito das fronteiras culturais no lugar antropológico, Gilberto Velho se pergunta: Onde estão a unidade e a descontinuidade das mesmas? Para o autor, é possível observar entre os diferentes grupos sociais, certo interesse por determinados temas, e sobretudo, a existência de determinados paradigmas culturais. Porém, salienta que somente alguns deles são difundidos com maior intensidade e, geralmente através de uma linguagem homogeneizadora.²⁶⁴ Gilberto Velho vai além, e comenta que se tomássemos como referência qualquer sociedade, notaríamos que ela vive uma permanente contradição entre as particularizações das experiências vivenciadas por um reduzido grupo e a universalização de outras experiências que se manifestam por meio de símbolos homogeneizadores. Este fenômeno seria, para ele, o problema central do que conhecemos por cultura: *o que pode ser comunicado? Como as experiências podem ser partilhadas? Como a realidade pode ser negociada e quais são os limites para a manipulação de símbolos?*²⁶⁵

Com ênfase numa análise mais sociológica que cultural Gilberto Velho compara os universos simbólicos das classes sociais e questiona se os indivíduos participam diferencialmente de códigos mais restritos ou mais universalizantes. Ele diz:

Admitindo-se que Bernstein possa cair num certo ‘fixismo’ classista e que, portanto, possa ser discutível o peso que dá às diferenças de classe na constituição de um universo simbólico e da expressão cognitiva, é importante para a nossa discussão perceber a relação entre emoção e expressão da emoção através de uma linguagem mais ou menos universalizante. (...) Em termos mais gerais, trata-se de colocar o problema de como os indivíduos expressam suas emoções e sentimentos através da linguagem verbal. (...) Assim, ao lado da questão de Bernstein referente a usos de linguagem mais ou menos universalizantes, há que perceber quais

²⁶⁴ VELHO, Gilberto. *Op. cit.*, p.21.

²⁶⁵ VELHO, Gilberto. *Ibidem.*, p.21.

são, dentro dos diferentes segmentos de uma sociedade complexa, os temas valorizados, as escalas de valores particulares, as vivências e preocupações cruciais.²⁶⁶

Lembramos aqui que a linguagem verbal é apenas uma entre outras maneiras de expressão individual, assim como a linguagem das formas (plástica ou visual) que, através da imagem, também comunica. Além disso, a plasticidade das formas transmite, não apenas pensamentos e idéias, mas, sobretudo, emoções, sentimentos e ações. *Memorial* revela os pensamentos, os sentimentos e as ações de Caetano de Almeida, e assim como Lotinho e Tubal Vilela, também materializa e espacializa as ações, os sentimentos e emoções ocorridos em determinadas épocas. Caetano de Almeida é um mediador cultural que expressa, através de uma linguagem artística, ações políticas de socialização de valores culturais que, por estarem restritos na sua abrangência social, visam questionar valores simbólicos universalizantes. Assim como estes mediadores, cada um dos espectadores/caminhantes torna-se também um mediador cultural. Afinal, cada qual é também responsável pela preservação e socialização dos seus próprios valores culturais.

Cada um modifica seu entorno com ações, com modos de viver e usar o espaço da cidade. E, no processo de transformação social, dado na efetivação de visões de mundo, os agentes históricos resistem, aceitam ou negociam suas particulares maneiras de vivenciar o espaço urbano. Por isso, as práticas culturais devem ser entendidas como ações culturais permeadas por enfrentamentos sociais. Nesse sentido, considero fundamental que no processo de (re)significações, o indivíduo se veja como agente que constrói a sua própria história, que manifesta a sua identidade, sentindo-se ator social que re-significa a realidade a partir da sua individualidade, do seu projeto de vida, das suas ações cotidianas.

²⁶⁶ VELHO, Gilberto. *Ibidem.*, p.21.

Parece ser a partir dos mediadores culturais, ou seja, das ações de indivíduos, que a socialização da herança cultural, também pode ser efetivada. Cabe, então, a nós, perguntarmos sobre cada uma das nossas ações políticas nesse campo de poder simbólico, indagarmos sobre nossa maneira de perceber, sentir e viver o tempo histórico da cidade contemporânea.

Segundo Nelson Brissac Peixoto,

as transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que nosso olhar desfila sobre as coisas. (...) O olhar contemporâneo não tem mais tempo.²⁶⁷

Estamos sujeitos ao cumprimento de horários nos nossos compromissos laborais, acadêmicos, sociais e até culturais. Um fenômeno que pode ser observado, não apenas na própria dinâmica da cidade, mas, sobretudo, no condicionamento dos indivíduos a ela. Isto porque, na cidade somos obrigados a ganhar tempo, a andar rápido. Desacelerar o cotidiano, no entanto, é condição fundamental tanto para a fruição artística, quanto para a vivência fenomenológica do tempo histórico.

O reconhecimento, a observação e a memorização foram as primeiras ações de Caetano de Almeida ao chegar a Uberlândia. O artista buscou na cidade porque não a conhecia. Como estrangeiro lançou-se no universo da cidade para submergir-se no "mundo da lentidão", onde é possível experimentar e vivenciar o lento transcorrer do tempo. Um mundo onde o tempo pode ser usado e sentido paulatinamente, onde os movimentos são lentos, cadentes e pacientes.

²⁶⁷ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, 1996, p.179.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade é um grande artefato cultural; sua historicidade vai se construindo através de um denso emaranhado de relações sociais, tecido no entrecruzamento da multiplicidade dos agentes históricos que a compõem. Caminhar pelo cotidiano da cidade - reconhecer, observar e memorizar, ao melhor estilo de um *flâneur* - foi um exercício fundamental que me possibilitou perceber o quão complexa é a dimensão social. Caetano de Almeida, através de *Memorial*, estabelece uma conexão subjetiva com os diferentes espectadores da obra, os quais, transitando pelo saguão da Biblioteca do Campus Umuarama, carregam seu próprios imaginários da cidade. Assim, estes imaginários circulantes, dialogando em diferentes horários e momentos, durante a ação de rememorar, se remetem, inevitavelmente, à mesma imagem: a obra. Trata-se de múltiplos imaginários da cidade transitando permanentemente pela mesma superfície, a superfície da representação pictórica.

Claro que a relação Caetano-*Memorial*-espectador é apenas um ponto de cruzamento, definido dentre as inúmeras relações possíveis de serem estabelecidas entre os diferentes agentes sociais que compõem a interminável tessitura relacional urbana. Porém, trata-se, sobretudo, de uma relação que, na tentativa de desvelar possíveis comportamentos históricos, retrocedeu no tempo, sobrepondo diferentes tempos fenomenológicos.

Nesse sentido, o estudo de *Memorial* possibilitou-me perceber que existe uma produção artística instalada no social, no espaço público da cidade, a qual, certamente está aí para se dar a conhecer, para comunicar-se, para socializar um discurso. No que se refere a Caetano de Almeida, a *Memorial* e a seus fragmentos histórico-formais, estes buscam socializar-se, encontrar ressonância nas individualidades da cidade, procuram captar na acelerada vida urbana, a atenção e a reflexão dos apressados, indiferentes e condicionados caminhantes urbanos. As janelas pictóricas de *Memorial* são construídas por fragmentos histórico-formais dispostos a ampliar-se, expandir-se, como mosaicos a cobrir toda uma história, toda uma cidade.

Porém, será que esta intervenção urbana foi motivada por uma intenção política? Trata-se de uma ação política que encontra ressonância nas diferentes vozes dos grupos culturais? Memorial consegue socializar seu discurso na pluralidade cultural da cidade? E o mais importante: sobre quais condições seria possível socializar um discurso artístico?

O projeto Arte na Cidade teve, com efeito, uma intenção política. Através da intervenção de trabalhos plásticos no espaço urbano, visou socializar discussões sobre determinados aspectos da cidade. Para isto, estabeleceu um intercâmbio de informações entre artistas e críticos de arte de outros Estados com a comunidade uberlandense, majoritariamente universitária. Porém, parece-me que esta troca de informações processou-se de maneira desarmônica, pois foram quatro artistas convidados de São Paulo, para apenas dois artistas locais. O que deixa transparecer, em certa medida, ações políticas que, a meu ver, parecem ter visado muito mais uma repercussão no meio estritamente artístico, e não gerar uma real discussão sobre os problemas urbanos na cidade, como ocorre no projeto Arte & Cidade.

Na época, tanto os artistas “paulistas” quanto o curador do projeto, já eram figuras consagradas no circuito da arte brasileira e, *ao que parece*, a participação destes artistas não teria feito justiça a uma concorrência pública prévia, mas sim teria respondido à indicação dos curadores. Estes, por sua vez, teriam sido convidados por Shirley Paes Leme, consagrada artista local e coordenadora do projeto e, na época, professora da Universidade. Desde sua formação acadêmica na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) na década de 1980, este grupo de artistas vinha mantendo, durante a década seguinte, intensas relações profissionais quase sempre permeadas pelo curador Tadeu Chiarelli.

Apesar do caráter privado e corporativo, ou até mesmo de promoção pessoal que o projeto possa ter adotado, Arte na Cidade representou uma alternativa de discussão da problemática urbana em Uberlândia. Afinal, o projeto apresentou-se como o início de uma idéia ambiciosa que, de certa maneira, possibilitou à comunidade, mesmo que por uma única vez, uma convivência maior com as Artes Plásticas. Lamentavelmente, catorze anos se passaram e, apesar da promessa dos seus idealizadores, as obras nunca passaram a fazer parte de um acervo público, e a segunda edição do projeto nunca aconteceu.

Considero pertinente também destacar que na maioria das reuniões científicas - onde *Memorial* e as demais obras produzidas durante o projeto Arte na Cidade foram apresentados - as obras não foram imediatamente identificadas. Um caso particular aconteceu em junho de 2008 no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, quando apresentei no 3º Módulo (História e Imagem) do I Seminário de Estudos em História e Cultura, a análise formal da obra produzida por Ana Maria Tavares no interior da biblioteca do campus Santa Mônica da UFU. Durante a apresentação, muitos estudantes não reconheceram a obra que ocupa quase a totalidade de duas paredes de um espaço público habitualmente usado pelos próprios estudantes universitários. Esta experiência aponta, ao meu ver, indícios de um certo “desinteresse” pelos elementos culturais urbanos.

Se *Memorial* ou outras manifestações culturais encontram, ou não, ressonância nas diferentes vozes que compõem o social, é uma questão que perpassa pela problemática da socialização dos elementos culturais. Nesse sentido, pode-se pensar que o “desinteresse” que muitos caminhantes expressam por determinadas manifestações culturais, responde à desinformação que a própria população tem sobre estas obras, ou, talvez que isto ocorra

porque, afinal de contas, a atenção para com estas obras de arte somente é apreendida em função do grau de interesse que estas despertam nos caminhantes urbanos e, em muitos casos, estas obras nada lhes dizem.

A problemática da socialização perpassa, sem dúvida, por estes questionamentos. No entanto, se os mecanismos de informação funcionassem eficientemente e os dispositivos de interação efetivassem o acesso aos bens culturais - a grande maioria da população fruiria e se apropriaria destes valores simbólicos? Será que bastaria facilitar o acesso aos elementos culturais para que os caminhantes urbanos se identificassem plenamente com eles?

Penso que não, que a cidade é pluricultural por excelência, lugar onde inúmeros territórios e identidades coexistem e, sobretudo, nem sempre pacificamente. Vivemos uma realidade social marcada pela fragmentação de uma identidade pretensamente monolítica. Nesse sentido, será que hoje existe algum meio de comunicação suficientemente capaz de socializar elementos culturais dentro do pluricultural espaço da cidade?

Atrevo-me a pensar que os principais impedimentos para a socialização dos elementos culturais referem-se à falta de significação identitária dos mesmos. No caso de *Memorial* de Caetano de Almeida, e das demais intervenções plásticas dos artistas participantes do projeto Arte na Cidade, parece-me que estas, em sua grande maioria, não expressam um verdadeiro sentimento de identidade em relação à cidade. Apesar do esforço de Caetano de Almeida por revelar um momento histórico de Uberlândia, *Memorial* ainda mostra-se impessoal, revela uma ausência identitária. Por vezes, a pintura mais parece ser uma cópia dos ornamentos do teto do Uberlândia Clube do que a expressão histórica de uma identidade. *Memorial* talvez revele o Caetano “citacionista”, e não o Caetano “que vive na história”. Afinal, os jovens artistas paulistas visitaram a cidade e,

apenas poucos dias de reconhecimento e possíveis deambulações lhes foram suficientes para a proposição de obras de arte que pretendiam dialogar com a cidade e com os usuários dos espaços urbanos.

Na tentativa de entender o grau de valorização identitária estabelecido entre a população e sua produção cultural, muitas vezes nos perguntamos se os elementos artísticos contêm uma significação identitária, e se estas fazem parte das identidades de grupo. Aliás, existirá uma identidade local de caráter monolítico em Uberlândia?

A ausência de uma identidade local homogênea e monolítica se evidencia, neste trabalho, analisando o contexto social da década de 1950. Percebe-se, através do Uberlândia Clube e dos outros clubes da cidade, que diversos territórios culturais vão se justapondo na trama urbana, consequência da heterogeneidade cultural dos grupos sociais. Territorialidades culturais e identitárias cujos sutis e tênues limites, representados na transitoriedade das figuras de Lotinho e Tubal Vilela, nem sempre são possíveis de definir espacialmente, onde muitas vezes opera a ambigüidade ou a negociação cultural como prática social. Territórios culturais movidos por tensões permanentes dentro de um campo de forças simbólicas, por isso também oculto, velado e imperceptível: o *campo de poder simbólico* de Pierre Bourdieu²⁶⁸.

Outro empecilho para a socialização dos elementos culturais estaria relacionado às novas maneiras de perceber o tempo e o espaço na sociedade de hoje, cada vez mais acelerada. Os sintomas da vida “moderna”, diria Marc Augé²⁶⁹. Sentimos que não temos tempo para nada, muito menos para contemplar uma pintura ou visitar mesmo que rapidamente o museu histórico da nossa cidade. As possibilidades de socializar as práticas culturais, num mundo cada vez mais acelerado, são cada vez menores.

²⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel. 1989.

²⁶⁹ AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Nesse sentido, talvez seja necessário repensar a idéia de socialização, e tentar entender qual é a real dimensão que ela representa hoje. Afinal, será que socializar um discurso significa atingir o maior número de interlocutores no espaço social? Ou, será que simplesmente significa atingir o outro? Isto, porém, sempre com a esperança de estabelecer um diálogo, no qual os posicionamentos tensos, conflitantes ou antagônicos possam potencializar e esclarecer a legitimação das diferentes visões de mundo.

Por outro lado, vale a pena lembrar que este estudo foi suscitado a partir de uma única obra produzida durante o projeto Arte na Cidade, e que, além de *Memorial*, existem inúmeras ações artístico-culturais ainda materializadas na trama urbana. Ações de sujeitos históricos urbanos à espera de socialização. Através deste estudo, pude comprovar a situação de desamparo e descaso na qual se encontram as obras produzidas durante o projeto; algumas, inclusive, não existem mais, foram retiradas de seus lugares originais ou destruídas. Porém, as que restaram ainda sussurram, articulam narrações: persistem no seu desejo de comunicar. Mesmo que suas vozes sejam tímidas, trêmulas ou sutis, é possível ouvi-las. Sinal que meu espírito de atento *flâneur*, cada vez menos paciente, ainda não se rende à tirania da aceleração do tempo, e que, contrariamente, se dispõe a sentir nos elementos plásticos urbanos que ainda restam, relatos, histórias. Atitudes pacientes de contemplação que somente são possíveis, como escreveu Nelson Brissac Peixoto, num "mundo da lentidão, que se dá tempo".²⁷⁰

A ação de Caetano de Almeida, materializada em *Memorial*, possibilitou-me compreender que nossas ações denotam territórios culturais. Instalar uma obra na trama urbana, fruir ou não dela, são ações individuais que constroem o espaço da cidade. A cidade é um imenso artefato construído, cuja elaboração depende de nossas ações enquanto caminhantes e fruidores urbanos.

²⁷⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Op. cit.*, 1996, p.181.

Do Memorial ao Uberlândia Clube – deslocamentos urbanos e temporais finaliza, assim, a sua travessia estética e histórica pelas ruas de Uberlândia, aventura esta sempre aberta às múltiplas compreensões que se pode ter sobre a cidade. Através de *Memorial*, de Caetano de Almeida, de Lotinho, de Anísio, de Tubal Vilela e, do próprio Uberlândia Clube, tentei apenas suscitar reflexões, sem pretender explicar a complexidade social. Desta maneira, acredito haver contribuído com mais uma abordagem perceptiva e interpretativa do espaço urbano e de suas narrativas plásticas dentro da pluralidade cultural da nossa cidade.

FONTES

Obras de Caetano de Almeida:

ALMEIDA, Caetano de. *Memorial*. 1995. Pintura Mural, color., 680 cm x 300 cm. Biblioteca do Campus Umuarama, Uberlândia, 1995.

ALMEIDA, Caetano de. *As Madames*. 1999. Óleo sobre tela. Mme. Anne-Henriette de France, Le Feu (119 cm x 148 cm); Mme. Marie-Adelaide, L'air (110 cm x 135 cm) ;MmeVictoire de France, L'eau (135 cm x 155 cm) ; MmeLouise-Elisabeth, Duchesse de Parme, La Terre (120 cm x 135 cm).

ALMEIDA, Caetano de. *Lusco Fusco*. 1993. Óleo sobre tela, 180 cm x 60 cm (cada tela). Galeria Luísa Strina, São Paulo.

Fotografias:

CARBONEL, Dino Gozzer. Fotografias da pintura mural de Caetano de Almeida (detalhe e panorâmica). Biblioteca do Campus Umuarama. Uberlândia, junho de 2005.

FERREIRA, Marlúcio. Fotografias dos trabalhos apresentados no Projeto Arte na Cidade e constantes no catálogo do evento. Uberlândia, junho de 1995.

FRANÇA, Cláudia. Fotografias do interior do Uberlândia Clube. Uberlândia, outubro de 2007 e fotografias da pintura mural de Caetano de Almeida, janeiro de 2009.

SPAOLONSE, Márcio. Fotografias da fachada do Uberlândia Clube. Uberlândia, outubro de 2007.

Catálogos:

ARTE na Cidade. Uberlândia: UFU, 1995. (catálogo).

ARTE no Hospital. Uberlândia: UFU, 1996. (catálogo).

FARIAS, Agnaldo. “O bestiário de Caetano de Almeida”. *Galeria*: revista de arte, São Paulo: Área Editorial, n. 12, p. 102-105, 1988.

GALERIA LUISA STRINA (SÃO PAULO, SP). *Beige*: Caetano de Almeida, Edgard de Souza, Iran do Espírito Santo. Texto Tadeu Chiarelli. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1996.

MATTOS, Armando (coord.). *Anos 80: o palco da diversidade*. Curadoria e texto Armando Mattos, Marcus de Lontra Costa. Rio de Janeiro: MAM, 1995. 66 p., 37 il., color.

MESQUITA, Ivo. “Caetano de Almeida”. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1995. il. P&b. p.3.

PAES LEME, Shirley (coord.). *Arte na cidade*. Curadoria Tadeu Chiarelli, Luciana Brito. Uberlândia: UFU, 1995. [18] p., il. P&b.

Periódicos:

FARIAS, Agnaldo.. “Panorama do equilíbrio”. *Guia das Artes*, São Paulo: Casa Editorial Paulista, v. 4, n. 16, p. 154 – 159, 1989.

GUARANY, Ana. *Projeto Leva a Arte aos Espaços Públicos*. CORREIO, Uberlândia, 28/04/1995. Caderno “Revista”, p.15.

O TRIÂNGULO. *Projeto Arte na Cidade uniu Prefeitura e UFU*. O TRIÂNGULO, Uberlândia, 21/04/1995, p.3

BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRI, Ana. “A construção de uma nova urbanidade”. In: SILVA, José B.; COSTA, Maria Clelia L.; DANTAS, Eutógio W. C. (Org.). **A Cidade e o Urbano: tema para debates**. Fortaleza: EUFC, 1997.

AMARAL, Aracy. “Visita a Caetano de Almeida”. In: **Panorama de Arte Brasileira 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p.190-191.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ARGAN, Giulio C. “O espaço Visual da Cidade”. In: **Temporalidade: Memória e Cotidiano da Cidade**. Espaço & Debates: Revista de estudos regionais e urbanos, ano XI – 1991, nº33. São Paulo: Bandeirante, 1991.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

ARÓSTEGUI, Júlio. “O objeto teórico da historiografia”. In: ARÓSTEGUI, Júlio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: EDUSC, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco (Artemídia), 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand/DIFEL, 1989.

BURKE, Peter. “Unidade e variedade na história cultural”. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANNADINE, David (coord.). **Que é a história hoje?** Lisboa: Gradiva, 2006.

CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: MAC-USP/Iluminuras/FAPESP, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. v.1 Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. “Por uma sociologia histórica das práticas culturais”. In: **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. “Anos 80 e 90”. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Tridimensionalidade: Arte Brasileira do Século XX**. Textos de Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Celso Favaretto, Tadeu Chiarelli e Frederico Moraes. São Paulo: Itaú Cultural: Casac & Naify, 1999.

_____. “Imagens de Segunda Geração”. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2º edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

_____. “Panorama 99: O acervo como parâmetro”. In: **Panorama de Arte Brasileira 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p.24-43.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação: Diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **A construção do Sentido na Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DORFLES, Gillo. **Elogio da Desarmonia**. Coleção Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1986.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **A Definição da Arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

EVANS, Richard. “Que é a História? – Hoje”. In: CANNADINE, David (coord.). **Que é a história hoje?** Liboa: Gradiva, 2006.

FITOUSSI, Jean-Paul e ROSANVALLON, Pierre. **La nueva era de las desigualdades**. Buenos Aires: Manantial, 2003.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **Pequeno roteiro da Coleção de Arte do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão**, Lisboa, 1996.

GOMES, Ângela de Castro. “POLÍTICA: história, ciência, cultura etc”. **Revista Estudos Históricos**, nº17, 1996.

GOULART, Gilson. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2002. (Dissertação de mestrado).

GYÖRGY, Doczi. **O Poder dos Limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercury, 1990.

LEAL, Paloma Esteban. **Guia del Museo Nacional Reina Sofia**. Madrid: ALDEASA, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ , 2003.

OLIVEIRA, Júlio César de. **O último trago, a última estrofe – Vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado).

PEIXOTO, Nelson Brissac. “Arte & Cidade, 1998”. In: FERREIRA, Glória. (Org). **Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D’água, 1996.

READ, Herbert. **Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

RIBEIRO, Marília Andrés. (Org). **Ana Maria Tavares: depoimento**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. (Circuito Atelier: 22).

RICOEUR, Paul. “Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico”. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997.

RUBIN, Miri. “Que é a história cultural, hoje”. In: CANNADINE, David (coord.). **Que é a história hoje?** Liboa: Gradiva, 2006.

SILVA, Antônio Pereira da. **As histórias de Uberlândia**. Uberlândia: Editora do autor, s./d.

SOARES, Beatriz Ribeiro. “Estruturação interna e a construção dos signos de modernidade da Cidade Jardim”. In: BRITO, Diogo de Souza; WARPECHOWSKI, Eduardo Moraes. (org.). **Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade**. Uberlândia: EDUFU, s./d.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Arte/Cidade – Grupo de Intervenção Urbana. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm> >.

Arte/Cidade – Projetos e Propostas 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/ciac.htm>>.

Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Cultural Itaú. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade Estadual de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>>.

O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=628>.